钢琴踏板法指导

上海音乐出版社

钢琴踏板法指导

〔美〕约瑟夫·班诺维茨著　朱　雅　芬译



上海音乐出版社

（沪）新登字105号

责任编辑：樊　愉　　王秦雁
封面设计：于文盛

钢琴踏板法指导

〔美〕约瑟夫·班诺维茨著　　朱雅芬译

上海音乐出版社出版、发行

（上 海 绍 兴 路 74 号）

新华书店经销　　上海市印刷六厂印刷

开本850×1168　1/32　印张11　插页4　字数297,000

1992年8月第1版　1992年8月第1次印刷

印数：1— 4,000 册

ISBN7-80553-335-0/J·287　　定价：6.95元

内 容 提 要

适宜的踏板法是一位具有艺术才能和高超理解力的钢琴家的标志。踏板法——为音色，为洪亮度，为延续某些音——是一门艺术，但它必须基于历史的考虑以及对作曲家意图的理解。

在《钢琴踏板法指导》中，约瑟夫·班诺维茨和四位著名的撰稿者提出了有关此问题的一个全面见解。在概述钢琴踏板的简要历史之后，有几章专用于讲述现代钢琴上三个踏板中每个踏板的结构和操作。接下来的几章涉及了不同时期、不同风格的钢琴作品中的踏板用法。作者把他们对于踏板法问题的介绍和建议的解决办法基于作曲家在世时所用乐器的性能和声音质量，以及他们各自独特的记谱法体系。

有关巴赫的情况，虽然他的作品并非为现代钢琴而写，但它们被在现代钢琴上演奏，因而必须注意到某些风格和音响方面的原则。围绕海顿和莫扎特作品中的踏板法存在着某些争论，他们的大多数作品是为早期钢琴而写的。有两章是专论贝多芬的：威廉·纽曼讨论了贝多芬的踏板用法，而班诺维茨接着对如何在现代大钢琴上实施它们提供了建议。

在有关浪漫派作曲家的三个章节中，莫里斯·亨森叙述了肖邦音乐中的踏板法，而班诺维茨讨论了舒曼和李斯特。然后马克·汉森概述了加泰隆学派的教学以及它的踏板法原则如何反映在一些西班牙大师的作品中。最后一章根据基赛金的学生蒂恩·艾尔德对他的大师班的回忆，详述了瓦尔特·基赛金关于德彪西和拉威尔作品中踏板法的意见。

贯穿《钢琴踏板法指导》全书，班诺维茨和他的同事们强调演奏家的耳朵是最终的评判员——因为历史的事实和作曲家的意图，可能由于某些一时的因素诸如眼前的乐器，演奏空间的大小和音响效果，甚至演奏者的情绪，而需要加以修改。这里为教师，演奏家和严肃的钢琴学生提供了切合实际的建议和音乐研究方面的洞察力。

作者简介

约瑟夫·班诺维茨是一位国际公认的音乐会钢琴家、录音艺术家和钢琴教师。他曾与布达佩斯交响乐团、香港爱乐乐团、北京中央歌剧院交响乐队，以及捷克斯洛伐克广播交响乐团合作录制过唱片。在美国，班诺维茨先生是音乐刊物《钢琴季刊》的特约编辑，吉纳·巴乔尔国际钢琴比赛顾问委员会的成员，也是美国李斯特学会董事会的成员。自1973年起他任美国北德克萨斯大学的钢琴演奏教授。

中译本序

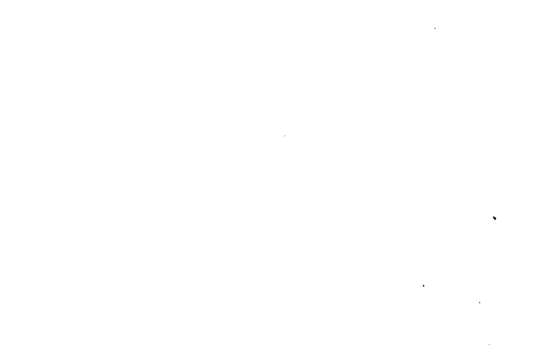
我的关于钢琴踏板法的书已由朱雅芬教授翻译出版为中国人民所用，这的确对我是很大的荣幸。我毕生对中国的文化传统极为钦佩，因为中国人民无疑地过去和现在始终是人类历史上最有艺术才能的民族之一。在中国文化中，尤其是音乐是极被尊重的一部分。我希望我的书能在促进中国和西方音乐家之间的艺术了解和友好方面做出微薄的贡献。

自从1982年作为民间的职业音乐家代表团成员之一初次访问中国的几所音乐学院以来，直至此序的写作日期(1991年夏)，我已荣幸地被八次邀请作为音乐会演奏家和教师到中国访问。这些访问达到了我音乐生涯中的一个高潮。我把在中国所结识的许多同行和学生视为我的亲密、忠实的朋友，他们非凡的才能和敬业精神使我难忘。几位极有才能的中国钢琴家在美国先后跟我学习。

在我最忠实的朋友中有朱雅芬教授，她曾多年担任沈阳音乐学院钢琴系主任职务。朱教授是一位卓越的艺术家，我非常高兴曾有机会在音乐会中和她在两架钢琴上演奏。她是中国最好的教师之一，因而不论从演奏家或教育家的观点，都具有对钢琴的深刻理解。因此朱教授具备了可能有的最好条件来成功地翻译我的书。我希望利用此机会热烈地感谢她所完成的无私的工作，而首先是她的忠诚和坚定的友谊。

我热切地希望所有的钢琴家都会在我的书中找到某些感兴趣和有用的东西。考虑到这一点，我希望把这个特殊的版本献给中国的所有音乐家们。

约瑟夫·班诺维茨
美国北德克萨斯大学钢琴演奏教授
中国沈阳音乐学院钢琴演奏终身客座教授



前　言

撰写踏板法论著之难，如谚语所说无异于"抓老虎尾巴"。因为，在钢琴演奏中没有哪一方面更富有个性色彩，或更加受不断变换着的演奏条件所支配——演奏者使用的乐器、音乐厅的音响效果，以及演奏者不可避免的瞬间反映。当然，钢琴演奏也没有任何一方面如此引起人们的争议。踏板法倍受无知与冷落的伤害。除屈指可数的几本英文专著以外，即使人们讨论这个题目，其论述也大都是以零敲碎打的方式来进行的。

印刷好的乐谱通常只能为解决踏板法的困难提供令人置疑的帮助。即便这些乐谱包含着作曲家的踏板法标记，它们往往也是不完整的、随意的、甚至前后不一致的。因之，仅仅从字面上去遵守这些标记，只会令人困惑甚至导致混乱的结果。此外，好心的编者们往往把问题搞得更加复杂。

演奏者要获得踏板技法的艺术性，就必须首先掌握一定的基本踏板技巧。正如演奏者应在学习的某个时期对诸如八度、音阶、颤音以及类似的技术手法加以有条理的分析和掌握一样，对踏板的运用也要进行同样悉心的研究。但是，只停留于掌握踏板技巧本身仍将是残缺不全的，因为当踏板艺术应用于不同的创作和演奏风格时，应从更为广泛的背景中加以理解。踏板法也许比键盘技巧在风格上的考虑更为密切相关。如果离开了对具体作曲家特有的踏板处理的理解，那么对踏板法技巧本身的了解无论是多么全面和彻底，在运用上终将是有局限的。

考虑到这样一个目标，本书试图对踏板技巧作广泛的表述，并把

这些技巧与十八、十九、二十世纪有代表性的作曲家的作品联系起来论述。在尝试这类项目的过程中，某些问题是不可避免的。如早期作曲家J·S·巴赫、海顿和D·斯卡拉蒂的键盘音乐是为其他乐器写的，那么应该如何掌握呢？海顿和莫扎特等作曲家在其作品中几乎未留下踏板记号，或其他作曲家如贝多芬仅有不完整或众说不一的踏板标记，又该如何处理呢？另外，我们又该如何解决当代钢琴同早期钢琴之间的差别问题呢？虽然海顿、莫扎特和贝多芬的相当一部分键盘乐谱是为钢琴写的，但他们那个时代的乐器正处于向今天的乐器迅速演变的过程中，他们那个时期的踏板法概念能在多大程度上适用于我们这个世纪？

即使在十九世纪浪漫派作曲家的钢琴作品中，虽然标有较多的权威性踏板标记，那些记号也时常是前后矛盾的。此外，今天的演奏家需要使老式的所谓节奏性踏板标记适应于今天普遍运用的连音踏板技巧。而在演奏二十世纪音乐时则又产生了另一个问题。一些更接近我们时代的作曲家倾向于"避开"踏板标记，他们的乐谱几乎没有踏板法的指示，例如德彪西和拉威尔的情况。

没有任何一部著作有可能对踏板法这个专题作详尽无遗的论述，如果声称本书有这样的特点，那也是愚蠢的。由于篇幅所限，只能选择少数有代表性的主流作曲家，并联系他们的风格来进行踏板法的详细讨论。读者们无疑会大声反对遗漏了这个或那个人——钢琴曲目中的主要作品例如舒伯特、门德尔松、勃拉姆斯、巴托克和普罗柯菲耶夫，更不必说许多其他十九和二十世纪的重要人物。为了弥补这一点，在第二、三、四章有关踏板技巧部分，包含了广泛选自十八、十九和二十世纪许多不同作曲家作品的谱例。

每个作曲家自己的权威性踏板法指示，被作为基础，来了解他对踏板的独特运用，然而其达到的程度只能依据此种标记所存在的情况。就J·S·巴赫、海顿和莫扎特来说，本书所提供的有关踏板法的意见，往往考虑到在今天截然不同的乐器上演奏他们的作品所产生的问题。贝多芬仍然既是一个谜又是争论的热门话题，因为有些人感到

他那使人惊奇的，为数众多的，往往声音浑浊的踏板标记应该原原本本地遵守，或至少应被尝试使用。其他人则不同意并认为应选择一种“更干净”的洪亮度。威廉·纽曼(*William Newman*)在第七章高度启发性的讨论中强调了需要意识到贝多芬原先的踏板记号，并用它们来达到对他风格的深入的理解。

即使十九世纪后期的钢琴家作曲家，如肖邦、李斯特和舒曼，对于一位不愿在他们音乐中停留于风格上不正确的踏板法的演奏家，同样提出了严肃的问题。这种体现必须考虑到这些作曲家所留下的所有原始踏板指示，并尽可能地运用这些标记来达到对他们各自踏板风格的理解。

在第九章，莫里斯·亨森(*Maurice Hinson*)重新回到肖邦的手稿，以便细查作曲家本人的踏板指示。这一调查研究所取得的成果，对于面向肖邦的踏板法中更富有想象的声音概念的钢琴家，具有惊人的启示。分别地专写舒曼和李斯特的第十和十一章，揭示了两者在踏板运用中极有创新精神，然而他们的音乐后来再度被人更改过的那些标记，已失去了新意。与亨森有关肖邦的结论相同，希望演奏者会发现这些具有个性的用法，不但运用在具体引用的例子上，而且在演奏作曲家没有留下踏板记号的类似段落时，以此作为风格性的指导，会同样地具有价值。

演奏者如单纯通过印刷的谱子去寻找踏板法，必将在德彪西和拉威尔的音乐中遇到不可逾越的困难。他们的乐谱几乎完全没有踏板指示，所存在的为数极少的几个也往往是粗略和模糊的。由于这个原因，第十三章采取一个新的处理，并试图通过研究一位钢琴家大师如何演奏和讲授他们的音乐，来理解德彪西和拉威尔的踏板法。对于这两个作曲家的钢琴音乐，没有比已故的瓦尔特·基赛金更加伟大的解释者了。由基赛金的学生迪安·艾尔德(*Dean Elder*)所分析的其印象派风格的踏板法，已极尽可能地接近了对其复杂内容的艺术性体现，以及这个音乐所要求的高度具有个性的踏板法。

第十二章接触到西班牙学派的踏板法，有马克·汉森 (*Mark*

Hansen)对格拉纳多斯和他的学生弗兰克·马歇尔(*Frank Marshall*)所写的两篇不太引人注目的教学法论文的研究——后者又教了伟大的西班牙钢琴家阿丽茜亚·德·拉罗查。这些文章为进入这些杰出的音乐家的教学方法提供了迷人的一瞥，其后进一步由拉罗查本人的评论所阐明。

印刷的乐谱上的踏板标记有多种形式。在有关三个踏板各自不同技巧的第二、三、四章中所选用的，早在专论制音器踏板的第二章中有所解释。可是，在有关个别作曲家的章节，保留了当时有关踩下和放掉踏板的原来踏板记号，也就是容易受到责难的𝒫𝑒𝒹.和✻。虽然这些记号有时可以令人绝望地不准确，任何"解释"或"澄清"并不属于编者，而最好留给演奏者去判断。

除非另有说明，所有谱例中，无论有关表情记号、力度、奏法、句法或速度，只表明作曲家本人的标记。前面的力度或速度指示，在选段进行中仍有效的，均在括号中表明。有效的节拍记号都加上了，在作曲家自己把它们省略的极少例子中除外。

在试验踏板技巧时有一点要提起注意：不同的钢琴和音响效果存在着根本的差异。有关踏板法的建议最好在一个大钢琴上尝试，七尺至九尺长度的更为可取。所举的例子始终被假定为是用音乐会速度演奏，并以恰当的奏法、声部处理、和力度变化。这些因素的任何一个变动，会几乎肯定地使最仔细地选择的踏板法完全无效。

所有关于左踏板(una corda)的讨论只应用于一个真正的移动装置，并非在古钢琴和立式钢琴上的左踏板，它们只是使锤子更加靠近琴弦以缩短击弦的距离。中踏板，或延音(sostenuto)踏板在所有美国制造的大钢琴上都能找到。许多欧洲的乐器仍没有这个装置。始终假定有准确的调整。大部分立式钢琴没有真正的延音踏板。只在有些斯坦威立式钢琴和少数新的日本立式钢琴上，中踏板起到了对任何一个制音器有效的真正有选择力的延音装置的作用。

文献来源只限于英语的。虽然条目的数字会造成一种印象，似乎有关踏板法的参考材料十分丰富，这多少有些使人误解，因为很多条

目十分简短或内容仅是初级的。只有相对少数表现出真正的深度或理解力，也极少有把踏板法和特定的音乐风格联系起来的。这里并非试图对参考材料作出评价，因为对有经验的演奏家实际上不讲自明的那些内容，有可能对程度稍低的演奏者会证明是具有较大价值的。

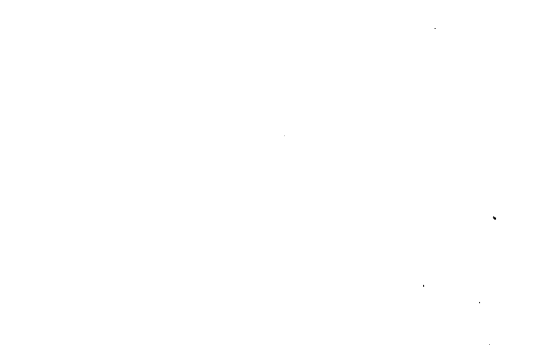
踏板法被恰当地称为“钢琴的灵魂”。它的错误运用，不论从技巧的或风格的观点，甚至会使最精美的演奏产生缺陷。作者热切希望目前这一教本能有助于促进对这些因素的更深刻的认识。

感　谢

我愿向艾尔德、汉森、亨森和纽曼各位先生表示我对他们非常宝贵的贡献的热烈感谢。他们在各自范围内的专长，无可估量地帮助使这个项目不但更丰富而且更完整。对我的好朋友莫里斯·亨森我欠下了双倍的感激，因为没有他的坚定可靠的鼓励——有时是刺激和一再的催促——这本书无疑至今仍在“计划”阶段。还要感谢北德克萨斯州立大学音乐图书馆的莫里斯·马丁(*Morris Martin*)和罗勃特·福利特(*Robert Follet*)。他们的帮助，加上这个极好的图书馆里广泛珍藏的参考资料，极大地推进了这一最初看来几乎是无止境的工作。还要特别感谢道格拉斯·泰勒(*Douglas Taylor*)，他几次提醒我应注意到他那丰富、广博的图书室里未被人注意的材料。我很感激著名的音乐会钢琴家，印第安纳大学音乐学院的成员詹姆斯·托柯(*James Tocco*)对初稿的仔细阅读。他的建议给予了最大的益处和帮助。我也热情赞赏我的抄写员罗勃特·基弗(*Robert Keefe*)的工作，他那艺术的手绘制了极好的、清楚的音乐谱例。最后，当然也应感谢我的学生们，这部书的许多主意是在他们上课时构想出来的。在很多场合，他们在一堂课的中间要耐心地等待我草记下他们刚演奏的一个片段的有关参考，以便用它作为一个例子。

约瑟夫·班诺维茨

1984年3月，香港



钢琴踏板的历史

踏板的历史性发展，是一个横跨一百五十多年的复杂演变过程，它最后以现今大钢琴上所见到的三个踏板而告终。有关钢琴成长的这一侧面，意义十分重要，这不仅由于它的历史性影响，而且也由于它为那些希望以高水准来演奏早期作曲家音乐的钢琴家们提供演奏实践的洞察力。

当1709年巴托罗米欧·克利斯托福里(*Bartolomeo Cristofori*)在佛罗伦斯建造出第一架有强弱的羽管键琴(gravicembalo col piano e forte)时，它的声音在很多方面仍然和古钢琴和羽管键琴相似。但现在，包有鹿皮的锤子用来击弦，以代替用羽管键琴的支柱和羽管，或是古钢琴的金属切片来发声。到1726年克利斯托福里已建造大约二十架这样的乐器。为了帮助承受住新发明的锤子机械装置的打击，不久开始设置更结实和更大的弦和共鸣板。其他早期的钢琴制造者如高特弗列德·西尔伯曼(*Gottfried Silbermann*)和约翰·朱姆贝(*Johann Zumpe*)，很快地扩展和修改了克利斯托福里原来的概念。其结果是早先钢琴的声音开始增加洪亮度，尔后经过几十年，新的乐器和它带有锤子的羽管键琴的早期身份已无明显相似之处。钢琴在整个欧洲大陆上奇迹般地迅速成长和流行，使古钢琴和羽管键琴二者都成为过时的了。

制音器活动结构

最早的钢琴配备有控制制音器的手栓。它们有某种程度可供选择的制音作用，因为演奏者可以任意使低音或高音区的制音器抬起来。但手栓很快证明为极不方便，因为操作时演奏者必须暂时把手从键盘上

拿起来；因而1765年左右在德国制造的钢琴上引用了膝部杠杆。对高音和低音组可供选择的分段制音活动作为一般的特征保留下来，并至少在1820年前制造的钢琴上都可见到。1777年亚当·拜厄(*Adam Beyer*)在伦敦介绍了一种进一步改进制音器结构的设计。他的钢琴配备一个具有裂开底部的踏板，它可以分别地控制高音和低音的制音器组。

早期用脚控制的踏板结构的其他一些改进设计，由约翰·勃罗德伍德(*John Broadwood*)于1783年在伦敦，以及埃拉尔德(*Erard*)兄弟在巴黎，接着由约翰·斯坦(*Johann Stein*)1789年在奥斯堡很快地改制应用。拜厄原来有关分别控制制音器的概念被保留了下来。踩下裂开的踏板的大约一半时，演奏者可以提起所有低音部制音器或所有高音部制音器(以中央C作为分界线)；而同时踩下踏板的两半部分时，他可以把整套制音器从弦上提起来。这个时期的埃拉尔德乐器可以把整套制音器或是单独高音部制音器提起来，但不能单独提起低音部的。此种一般类型的分裂踏板直至大约1830年前继续被建造；然后它们被今天乐器所通用的单个制音器踏板所代替。

分裂制音器结构的一个有趣的分枝，于十九世纪以Kunstpedal（艺术踏板）的形式出现。这个短命的结构用四个分裂底部的踏板控制，把制音器分成八段。虽然这种向着更加精制的选择性踏板结构的发展，似乎会合理地引向近代延音中踏板的发明，然而并没有直接的根据可以说明这一点。

制音器结构本身在它成长过程中采取不同形式。在十八世纪六十年代中期由朱姆贝在伦敦制造的早期钢琴上，制音器包含用折叶连接在音箱背面并放置在弦上的木制杠杆。每个制音器有一块软的皮革，它由一个用鲸骨做的弹簧压到弦上。当一个琴键被按下时，安装在琴键末端的一个棒把制音器提起使琴弦得以振动。然而，勃罗德伍德的乐器利用一种把制音器放在琴弦下面的改进的踏板结构。以后法国的埃拉尔德商行建造了类似的装置，并甚至直到十九世纪末仍继续选用此种构造形式的制音器结构。埃拉尔德钢琴的制音器能很快地制止基音以及下面的泛音的声音，但留下剩余的高[illegible]种效果与早

期英国钢琴上的制音相似，但和维也纳和德国乐器所获得的快速制音效果却截然不同。到十九世纪末期，除去埃拉尔德以外，大部分钢琴制造者选择在他们的大钢琴中把制音器架置在琴弦上面，从而利用地心引力帮助达到快速制音。

早期钢琴的声音

由于在体积和材料方面都不同，早期钢琴的声音和今天的乐器很不相同。锤子的结构对于形成这种差别是个重要因素。锤子的演变可以粗略地分为三个阶段。在直到莫扎特时期的最早的乐器上，锤子里面有个木制的核心，并有一个柔软、富有弹性的皮革，通常是鹿皮的套。到十九世纪前期，锤子完全用多层的皮革做成，并变得更大。十九世纪三十年代以后开始用毡，但直至1850年，在有些乐器上仍继续用皮革，只是在那以后，完全用毡制作锤子才成为规律。

艾尔菲斯·巴布考克(*Alpheus Babcock*)于1825年发明的全铸铁环形钢琴架，使琴弦的紧度能有更大的支撑力。在这之前的钢琴，由于它们的木制架，更细的弦，更小的锤子，自然比今天强有力的乐器的共鸣要少得多。但早期钢琴的声音具有一种锐利和清晰，这在现代乐器的更加圆润，不大尖锐和明确的声音中已明显地丢失了。在选择写于十八世纪和十九世纪初期作品的踏板法时，必须考虑到声音方面的这些基本区别。

带脚键盘的钢琴

一项有意义的早期设计就是带有脚键盘的钢琴。在钢琴上增加一个单独的脚键盘，可以产生并保持一个低音的独立线条，从而和选择性的制音器有联系。早期钢琴的音域有限，而这种结构提供一种能扩展低音数目的吸引人的方法。它可以双重发出手指弹的音，从而加强当时钢琴上相对薄弱的低音的洪亮度；而用脚在脚键盘上奏出的音可以无限止地保持下来，不管此时手在演奏什么。起初，这种结构需要有第二套弦，但在1815年维也纳钢琴制造者约瑟夫·勃洛德曼(*Josef*

Brodmann）开始制造一个自己控制的脚键盘。不久埃拉尔德商行开始生产不再需要额外琴弦的脚键盘乐器。然而尽管有这些改进设计，当演变到现代钢琴时，脚键盘最终被逐步淘汰。

有几个主要作曲家某种程度和带脚键盘的钢琴有联系。莫扎特有一架，是由约翰·斯坦或安东·瓦尔特（*Anton Walter*）于1784年左右建造的。这件乐器现在已丢失了，并且据所知，莫扎特没有专为它写什么。门德尔松和舒曼都有制造于1843年的带脚键盘的钢琴。虽然门德尔松没有为带脚键盘的钢琴写什么特别的作品，而舒曼却为这乐器创作了六首练习曲（Op.56），四首《短曲》。（Op.58），以及根据B—A—C—H写的六首赋格（Op.60）。李斯特有一个时期拥有一架加上一个两层键盘的簧风琴和一个脚键盘的钢琴。查尔斯·亨利·瓦伦*J*·莫尔汉奇（*Charles Henri Valentin Morhange*——以阿尔肯知名）是十九世纪最后一个为脚键盘广泛写作的重要钢琴家，他在十九世纪七十年代初期为它写了许多作品。查尔斯·古诺1886年为带脚键盘的钢琴和管弦乐队写了《根据俄罗斯国歌写的幻想曲》，以及1888年为同样乐器的结合写的一首复协奏曲。

延音踏板

上面所述的不少制音器活动结构，以及带脚键盘的钢琴本身，至少在精神上与延音踏板有联系。1844年巴黎展览会上，由波赛洛（*Boisselot*）父子的马赛商行首次展出一个真正的延音踏板结构，它使演奏者可以延续特定的音而不影响其他音。巴黎的亚力山大·弗朗索瓦·德班（*Alexander Francois Debain*）于1860年建造另一种延音踏板结构，而克劳德·蒙泰尔（*Claude Montal*）于1862年拿出了类似的发明但这些努力都没有引起更多注意。最后，美国斯坦威琴行的埃伯特·斯坦威（*Albert Steinway*）于1874年在延音踏板上拿出了一项美国的专利。随后继之而来的有关它在大钢琴和立式琴中的运用的更多细节再获两项专利，延音踏板于1876年第一次给于公开宣传。这个时期它被叫作一个持续声音的踏板。一种类似的装置于1875年由*A*.*M*.沃尔夫

(*Wolff*)在法国获得专利权。不久美国斯坦威琴行开始在它的大钢琴和好一些的立式琴上安装了这一新的装置。其他美国钢琴建造者很快地模仿斯坦威的实例，但并非所有其他国家的钢琴制造者都跟着做。只有少数几个欧洲琴行在他们乐器上加上了延音踏板，不管大钢琴的尺寸如何。甚至在斯坦威琴行的汉堡工厂制造的德国斯坦威乐器，除九尺音乐会用大钢琴外,都没有这个踏板。直至今天，在多数情况下,这种踏板只在美国制造的乐器上是标准装备；而在所有国家的立式琴上极少有一个真正的延音踏板结构。

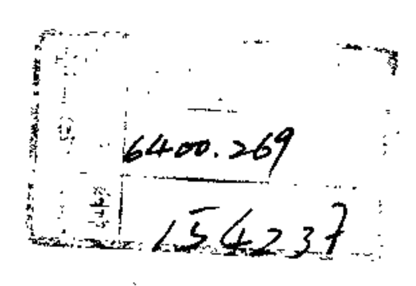
弱音(Una Corda)踏板

当早期钢琴在音量上增长起来时，制造者把他们的注意力转向减轻声音的办法。最初有两种基本方法被用来减弱音量。大概更早的是pianozug，或 feuceleste，它由一条薄的皮革或毡子组成，并置放于锤子和琴弦之间。其结果是声音有一种减弱和甜美的音质。第二种踏板结构，Verschiebung 和今天大钢琴上所谓的弱音踏板或左踏板有密切联系。它的作用是使键盘和锤子向右移动,从而只打击一根弦,而不是两根或三根。由克利斯托福里于1726年首次引用，这种结构不久即由其他钢琴制造者开始运用，并很快吸收为一件标准的装备。在十八世纪后期及十九世纪初期的钢琴上，钢琴家可以根据踏板被踩下的深度，从正常的三根弦(tre corde)位置，移动到两根弦(due corde) 或只是一根弦(una corda)被击的位置。现代钢琴上不存在这种细微的但却是重要的选择，不过在早一些的乐器上很容易做到。贝多芬在他相当多的钢琴作品中提及这种可供选择的移动程度。在第四协奏曲第二乐章中，他详细说明要做到区别una corda、due corde和tre corde。还有在奏鸣曲作品106号的第三乐章中：他首先要求用一根弦(una corda)，而后来则要求逐渐两根然后所有琴弦(poco a poco due ed allora tutte le corde)。在今天的乐器上，只可能在两根弦和三根弦之间做到这种区别，而在一根弦和两根弦之间则不可能。

早期钢琴上的其他踏板

很多为改变声音的早期踏板装置经过流行又成为过时，它们大多数为模仿其他乐器而设计。最糟糕时，这些改进设计有使钢琴变成一件粗俗的音乐玩具的危险。土耳其音乐在十八世纪后期风行一时，而作曲家试图模仿异国情调的土耳其近卫兵音乐声(Janizary)。早期踏板设计中最有名的一种土耳其近卫兵踏板 (Janizary pedal)，是在正常钢琴演奏中增加上各种吵闹的响声。它可以使一个鼓棒打到共鸣板的底面，响起铃声，摇一个响环，甚至用一个薄钢片打击几根低音琴弦来创造一种钗的撞击声的效果。莫扎特在他的奏鸣曲K 331的土耳其风格小快板乐章中，以及在他的歌剧《后宫诱逃》中；而贝多芬也在他为《雅典的废墟》的配乐以及《第九交响曲》中，都模仿了土耳其近卫兵音乐。

当时另一种常用的踏板设计就是所谓大管踏板。这种装置在低音弦上放上用纸和丝绸做的一个卷状物，从而发出一种嗡嗡声，它使当时的听众感到类似大管的声音。然而另一种装置，叫作羽管键琴栓，把皮革的重体压在弦上以改变声音，使它近似羽管键琴。甚至制造了渐强和渐弱踏板，用升起或降低钢琴盖，或打开或关闭音箱边上的缝，来改变声音。它们采用有些类似风琴上的方法，以改变音量。另一个短命和稀奇古怪的设计迫使空气在弦上通过，企图在锤子击弦后进一步增大声音。当十九世纪后期钢琴发展到成熟期时，这些以及还有相当多的其他新奇的踏板结构最终都消失了，最后作为这个痛苦演变过程的幸存者，只留下了今天的三个基本的踏板。



目　　录

第一部分　踏板法技巧

第二部分
不同作曲家、不同风格的钢琴作品中踏板的使用

第 一 部 分

踏 板 法 技 巧

第 一 章
右 踏 板

应该承认，如果单从印刷的谱页上来讨论，踏板法是钢琴演奏中最困难的一个方面，而且极少有人会否认，要清楚地说明一个常见的表达方式，一次演奏能值一千句话。踏板是任何钢琴演奏中极具有个性的部分，没有两个演奏者会用完全相同的踏板法，而同一个演奏家也不会在每次演奏中用完全相同的踏板法。往往两位艺术家会在同一段落用截然不同的踏板法，然而每人在演奏当时都能同样具有说服力。这种灵活性可由许多因素来解释。诸如速度、力度、声音、奏法、声部的平衡、作品的风格和时代、音乐厅、乐器等这样一些多种多样的可变因素，甚至还有演奏者当时的情绪，也时常会影响踏板法的选择。写下来的踏板法指示，不管它们是如何仔细地被标记的，甚至是作曲家提供的，也往往需要演奏者的修改。只有耳朵本身，才永远是艺术性演奏的最终指导，而不是一套印出来的指示。

写下来的踏板法指示

有关右踏板的标记和用词，可以有多种不同的使人迷惑的外观，而且作曲家在标记中往往会令人难以置信地不准确或不完整。标明踩下右踏板的最常用记号是累赘的𝒫𝑒𝒹.，并用⊛来表明放掉踏板。这些记号从十八世纪末到二十世纪初几乎是唯一被使用的。它们不但太大，而且往往安放得不准确。例如，在作曲家手稿中，由于拥挤或距离的考虑，加线，以及写时的匆忙，结果常会使这些记号被推到这一边或另一边。当乐谱遭受到抄写员反复无常的行为或不精确的刻写者及印刷

者时，情况便更趋复杂。即使能准确地查明了作曲家所写的是什么，而解释者的任务也只是刚刚开始，因为在这本书后面可以看到，不同作曲家使用踏板标记时有多种多样的个人的不同用法。阐明他们的踏板标记的用意，以及推断出乐谱上所遗漏的，同样是一项非常艰难的任务。

而且，直到十九世纪的相当后期，上个世纪的大部分钢琴家显然不使用现在所谓的"连音踏板法"。一种叫作"节奏性踏板法"反而更为普遍地被运用。在这种现已陈旧的技巧中，踏板与一个和声同时被踩下去，在下一个和声前一刹那被放掉，然后再和下面新的和声发声的同时踩下去。换句话说，演奏者用踏板来保持节拍。这种方法要求演奏者用手指来尽可能的保持连奏。它的有利之处，特别是在慢的歌唱性段落中，当每个和声在新换的踏板中被抓住时，它得到了最大数量的共振泛音，因为在锤子打击的瞬间制音器都被提起来了。在今天运用的"连音踏板法"中，踏板在每个新的和声出现的同时放掉，此后再立即重新踩下去。老的"节奏性踏板法"在很多十九世纪的原始踏板标志中都有所反映。(有关这种老的踏板风格的进一步讨论请看第十一章)。

下面是标记使用右踏板的几种常用的术语：

英语：damper pedal,loud pedal, open pedal,sustaining pedal,amplifying pedal

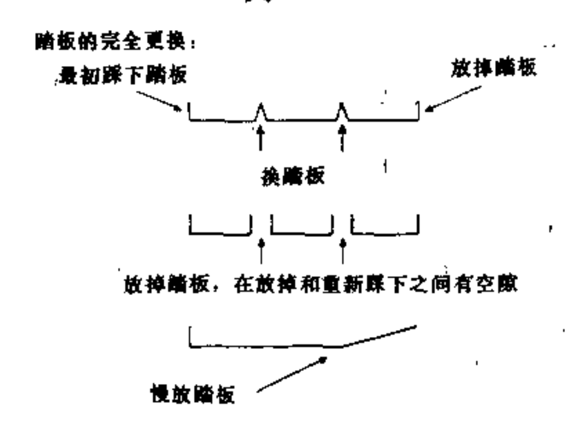
法语：avec pédale,la pédale forte, pédale grande,gardez la pédale

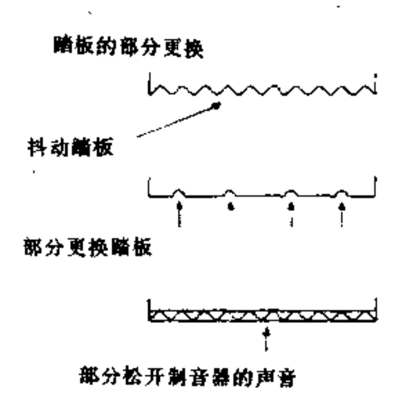
德语：Aushaltepedal,Das Dämpferpedal,Das Dämpfungspedal,Fortezug,Grosses Pedal,mit Pedalgebrauch

意大利语：col pedale,con pedale,il primo pedale, pedale, pedale del forte sempre pedale,senza sordini,ped,simile

编者和作曲家们越来越多地采用更确切形式的踏板标记，它们大都是实际上不解自明的。例1所表明的记号是最常用的几种。它们将被用于本书谱例中增加踏板的地方。在专述有关特定作曲家踏板风格部分的例子中，保留了当时的原始标记。

例　1





放掉右踏板可由以下方法来标明：

法语：sec,sans pédale

德语：Kein Pedal,ohne Pedal

意大利语：con sordini,senza pedale,secco,non ped

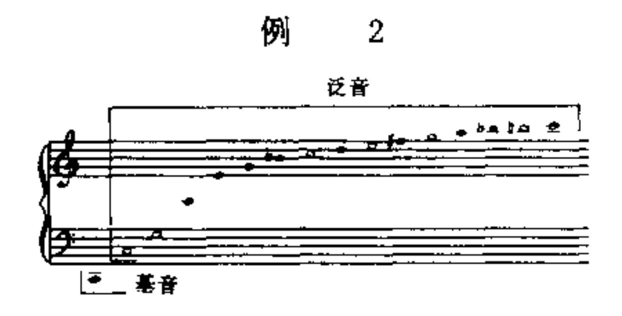
右踏板的作用

右踏板有两个主要的作用——把单独用手指无法保持的音延长和连结起来，以及给它们增加色彩。实在太多的钢琴家把保持和连结音符的第一个作用视为主要的一个。它给声音增加色彩的第二个作用，至

少有着同等的意义。右踏板的一切运用必须是这两种因素的经常不断的相互作用。除了被叫作"持续的"踏板(sustaining pedal)或"制音器"踏板(damper pedal)之外,右踏板经常被称作"响"踏板(loud pedal)或强踏板(forte pedal),因为当制音器从周围弦被抬起时所弹奏的一个音或和弦,确实会比制音器在原地时弹奏的同样音符听起来稍强一些。但"响"踏板这个名词是令人误解的,而且肯定并未准确地描述右踏板的真正作用。由于这个原因,本书只用"右"踏板和"制音器"踏板的名词。比任何音量的稍有增长重要得多的是,当制音器被抬起时,声音立即明显地有更丰富的音质。二者均产生于围绕着锤子实际打击的那些弦周围的弦所引起的泛音的共振。

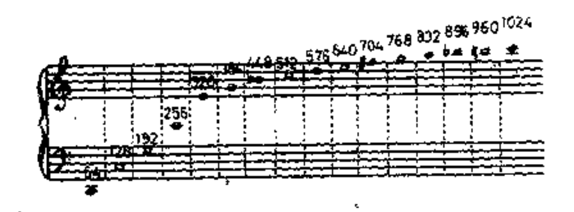
每个音有一列上升的泛音,而耳朵所感觉为一个单独的基音的,实际上是许多其他音的总和,正如同某些颜色可能是几种其他颜色的综合一样。例如,基音C有例2所表明的一连串泛音。那些黑符头的音符并不完全附合现今平均律系统的定律和记谱。

例 2



基音C的频率是每秒钟振动64次。依次出现的每个上面泛音的频率是第一个泛音的倍数,根据2、3、4、5等等的序列。因而,第二个C的频率是每秒钟振动128次,上面的G每秒振动192次,等等(见例3)。由于最初音的响度,不能清楚地听到泛音。只有到了十九世纪中,才由德国物理学家赫曼·凡·海姆霍兹(*Hermann von Helmholtz*, 1821—1894)科学地论证了围绕着一个单音的这些附加声音的存在。(见例3)。

例　　3



在钢琴上做两个简单的试验，即可证实泛音的存在。把例3中最低音上面第二个C很慢地按下去并保持住，使制音器抬起但不要让锤子击弦。然后很响地打击基音C（低一个八度）并立即放掉。可以听到那个仍然不出声地按着的C在微弱地振动。在第二种试验中，用尖锐的断奏打击中央C和依次上行三度的E、G和降B，同时不出声地按着中央C下面的C。可以听到继续按着的那个C的振动。即使在弹奏那些琴弦上并没有装备制音器的高音时（大约最上面一个半八度），使用踏板会使共振泛音和下面开放着的弦一起振动。

通过丰富而互相冲突的共振泛音的混合活动来丰富音质，踏板的这一作用，具有特殊的重要性。把踏板的这个作用视为相等于歌唱家或弦乐演奏者的颤吟和揉弦，并不算太过分。太多的钢琴家误解并往往忽视这一获得丰富音色和共鸣的奇妙工具。

脚的位置

一刹那的配合往往是必要的，尤其当使用四分之一、二分之一、四分之三或抖动踏板技巧，或是当利用部分地松开制音器的声音层次时。因为脚的错误位置会妨碍脚和手之间敏感的相互作用。不幸的是对于钢琴家，脚——如同手一样——有不同尺寸，而男女鞋由于流行式样的支配而有着极端不同的形状。当必须在同一时间用同一只脚使用两个踏板，例如有时需要这样用中踏板和左踏板时，这一点尤为重要。

在用制音器踏板时，对于一个有中等到大脚的人来说，脚应放在能使最大的压力点来自脚趾和脚的交界处的位置上。穿高跟鞋的妇女

需要从一个略为更靠近脚的拇趾球的地方来使用压力。假如像经常被建议的那样，用来自脚的整个拇趾球的压力踩下踏板，就会有过度的紧张、并由于踝节部更高的位置而使灵活性要差得多。

为了发展必须存在于踏板和脚的下部之间的微妙而密切的关系，使用制音器踏板时，演奏者应该感到几乎像使用脚本身一样多地去使用脚趾。必须始终感觉到有一种阻力被运用在踏板本身的阻力上。要特别注意当换踏板时制音器不拍打琴弦，脚跟决不要离开地面。一种很好的练习是，很快踩下踏板然后慢慢地放掉，再把这个过程反过来做。有些钢琴家发现用只穿着袜子的脚来练习很有益，以便更好地感觉脚的下部和踏板之间的密切联系。这样做时要特别注意，尤其是如果踏板硬或位置较高。有可能造成肌肉的极度紧张，甚至神经损坏。用软底的拖鞋可能是个好的折衷办法。

踏板的下行路程

要完成艺术的踏板法，极其重要的是要了解踏板在下行路程中发生了什么。在下面的讨论中，只涉及到大钢琴上制音器踏板的使用。在大多数古钢琴(spinet)和立式琴上，其操作以及声音的改变属于相当原始的性质，它们使即将要讨论的许多踏板法技巧成为简直无意义的。

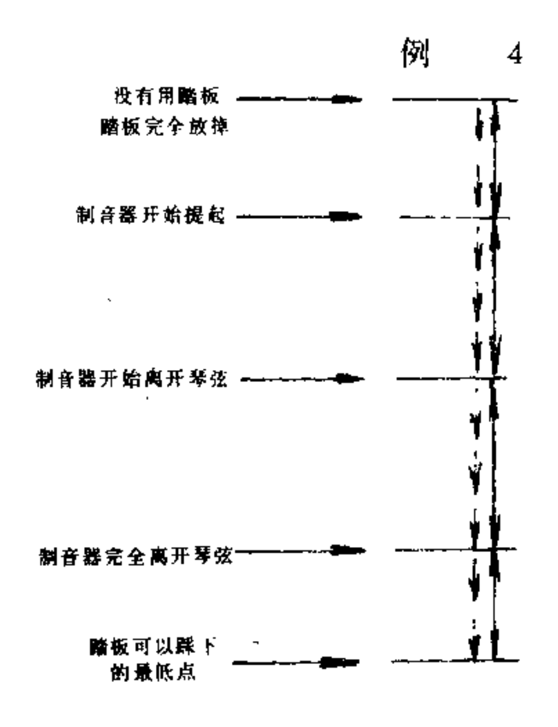
制音器踏板的整个下行路程可以分为四个区域，每一部分都有它特殊的意义(见例4)。这些区域中只有两个对钢琴家起到有效的作用。当踏板最初被踩下时，它在制音器开始从弦上提起之前行走了一段小的距离。踏板在这区域内的空转虽然理想地应只伸展大约八分之一吋的距离，但在不同乐器上的调节可以有悬殊的差别。在有些钢琴上，只要有最微小的压力施加到踏板上，制音器便立即开始提起来。而在其他钢琴上，踏板必须踩下一半甚至更多时，制音器才刚刚开始离开琴弦。后一种情况会使一个习惯于在正规地调整好踏板装置的钢琴上弹奏的演奏家感到特别为难。充分意识到踏板空转的量，对于使用许多敏感的踏板技巧，是极其重要的。钢琴家在任何时候必须准确地感觉到制音器什么时候开始向上移动。

当踏板超过空转的区域被继续踩下去时，制音器即开始从弦上提起。从这个位置直到它们刚离开所有琴弦表面的瞬间，是踏板下行路程中的下一个区域。钢琴家可以在这个区域内运用不同的踏板技巧，诸如四分之一、二分之一、或四分之三踏板法；抖动踏板；以及部分地松开制音器的声音层次。特别重要的是乐器必须正确地调节好，使所有制音器能以同样速度抬起来。踏板下行路程中的这个区域，目前对大多数演奏家，相对说来还是尚未被探索过的。

当制音器最后完全离开琴弦，使声音充分放开时，即开始下一个区域。在这个位置所有音可以完全保持下来并得到最大限度的丰富音质，因为现在周围的琴弦可以和共振泛音一起自由地振动。

踏板下行路程的最后一个区域，恰好在制音器完全离开琴弦的位置之后开始。在这个阶段制音器继续从琴弦上进一步抬起。如同开始时空转的区域一样，这最后的区域对演奏家并无用处，除非在使用细微的和往往快速的踏板法时，从反面意义上认识到它的界限。

例　4



（1）

制音器开始从琴弦上提起前的空转区域

（2）

制音器逐渐从琴弦上提起：四分之一、二分之一、四分之三和抖动踏板，以及出现其它不同程度的部分松开制音器的声音。

（3）

制音器部分离开琴弦，使声音得以完全放开和保持，并从共振泛音的振动而得到最大程度的丰满音色。

（4）

制音器更高地从琴弦提起

为了弄清楚这四个区域的界限，站着慢慢地把制音器踏板踩下去，以便同时看到制音器的活动。用踏板来试验弹和弦，看（也要听！）在什么位置声音最初开始被踏板抓住，然后开始放掉，等等。随着经验的增长，演奏者会发展一种第六感觉，它可以在一件不熟悉的乐器上很快地找到使用踏板的四个区域的准确界限。为达到清楚变换声音，并不需要把踏板一直放到顶。让它完全抬起来，会使踏板在碰撞支持它的木制架时，造成讨厌的"砰"地一声。有些钢琴家在需要换清楚踏板时有一种习惯，用脚后跟的旋转动作，把脚急促地扭到右边。这个难看的姿势是完全不必要的，无论那个教师因学生的踏板浑浊而变得如何绝望，也不应在教学中把它甚至当成拐杖来使用。

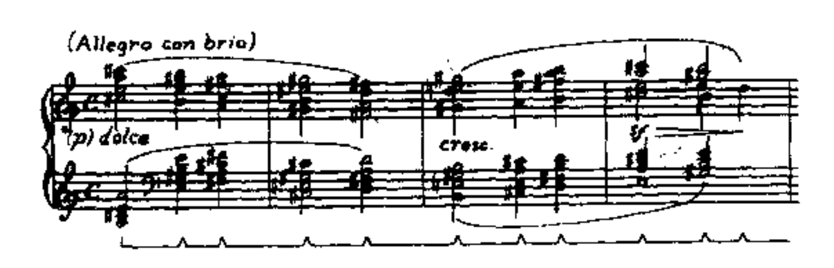
连 音 踏 板 法

连音踏板法也叫"切分"（syncopated）踏板法，或不太经常地，叫作"跟随"（following）踏板法。它是最常用的踏板技巧。它的最简单的应用是出现于当两个音或和弦要用一个无缝的，又不被模糊的连奏连接起来时。如果想要清楚的换好踏板，没有以前的和声的遗留，并在声音中没有裂缝，以下的步骤是必要的：

1. 弹奏，并用踏板抓住第一个和弦。
2. 接着当弹奏下一个和弦时，抬起踏板。
3. 听新的和弦的声音。在锤子重新打击琴弦的一刹那，制音器应该已经制止了原来和声的声音。
4. 当手指继续按住琴键时，重新踩下踏板。再仔细听，要肯定没有以前的和声被留在新换的踏板中。
5. 每个新的和弦重复以上过程。

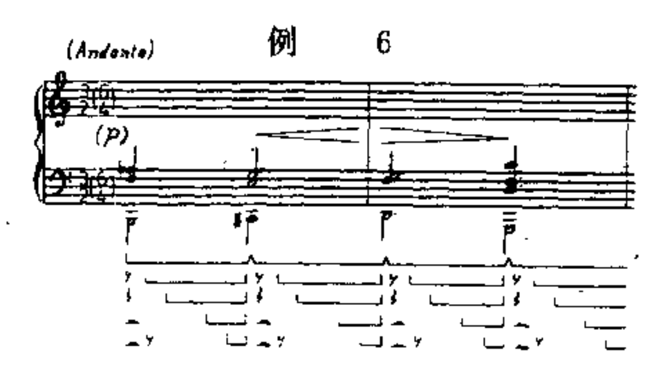
这五个步骤可用例 5 的贝多芬《奏鸣曲》Op.53第一乐章来试验。

例　　5



连音踏板法中从提起到再踩下踏板之间的时间长短，要顾及到种种不同的音色变化。按照下面大体的节奏来换踏板，可以得到和弦的完全相同的连音的连接，但是当踏板在每次更换中松开的时间越长时，周围泛音的丰富程度也就相应地逐渐减少。选定踏板法要靠演奏者本人在一个特定段落中对音色的要求。在选自贝多芬的《根据狄埃贝里圆舞曲主题的变奏曲》的例 6 中，踏板可以用所表明的任何大致节奏，或任何介乎中间的方式来更换。

例　　6



在有稍快一些的和弦变换，以及有要求圆滑连奏声音的重叠的重复音的段落中，用手指本身来做到尽可能多的连接是特别重要的。例 7 中，连音踏板法不仅作为连接音符本身的一个帮助，而且丰富了音质。这一选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op. 10，No. 1 的段落，会无情地暴露

无论是坏的踏板法或有错误的连奏。
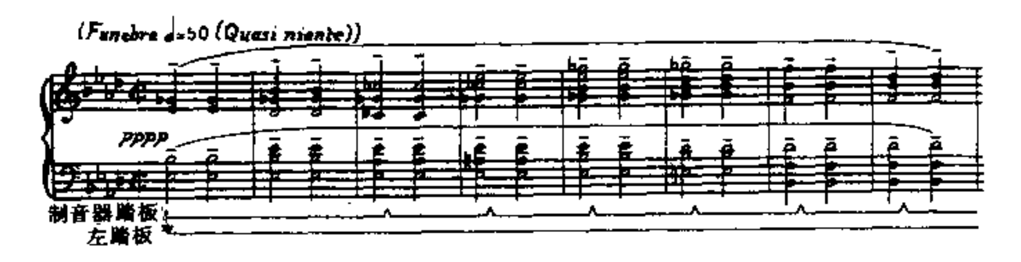
例 7



最连音（Legatissimo）踏板法

在要求特殊音色或气氛性洪亮度的段落里往往需要最连音踏板法效果。在被恰当地运用时，最连音踏板法可以创造出一个和声从另一个和声里面产生出来的效果，并可尽量减少尖锐的打击并避免声音的间断。例 8 中，最连音踏板法技巧被恰当地运用于斯克里亚宾的《第一奏鸣曲》，（Op. 6）第四乐章中，会帮助产生一个安静下来的合唱队声音的幻觉。应紧接着每个新的和声更换踏板。它所造成的短暂的气氛性的模糊以及声音的朦胧绝不允许太过分。

例 8



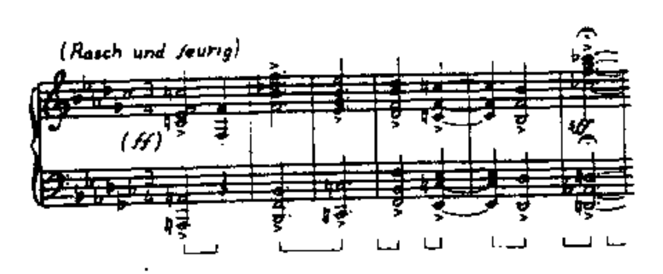
低音区的连音踏板法

有关低音的连音踏板更换往往被错误处理，而含混的踏板更换甚至出现在国际上被承认的艺术家的商业性唱片上。低音和声的一部分有时偶然持续到后面的和声中并和它相碰撞。为保证使这样的踏板更

换能干净，制音器必须停留在弦上足够的时间，以便完全止住前面和声的响声。在一个七尺或正式的音乐会大钢琴上弹奏，这一点尤为重要，因为更强有力的低音琴弦的振动需要相当的时间才能被完全制止。为试验这一点，在键盘最低的两个八度内，用很强的断奏弹一个八度或单音，并等着听需要多长时间声音才能停止。现在再踩下踏板，立即用很强的断奏触键弹同样的音或八度，并很快地把踏板放掉。制音器停止实际弹奏的音符并制止共振泛音的响声，所需要的时间甚至比第一种情况更长。

在低音变换处用踏板时，直至耳朵能清楚地听到新的低音或和声发声后清晰的洪亮度之前，不能再踩下踏板。训练耳朵倾听这种声音的清晰是至关重要的，因为制音器获得清楚更换所需的时间，由于每个不同的乐器而变化着。简单地把踏板提起一段大致的时间后再踩下去，指望得到一个干净的踏板更换，是永远不够的。在例 9 中，选自勃拉姆斯的《谐谑曲》(Op.4)，如要达到清晰，就必须延迟更换踏板。
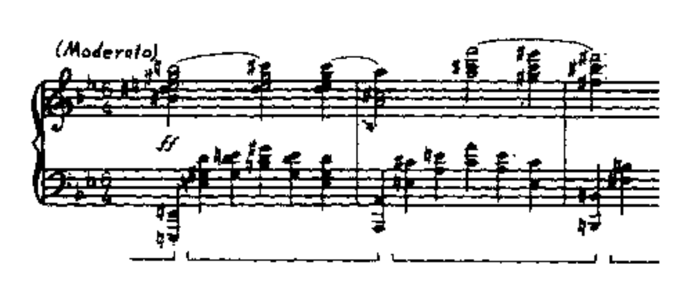

例 9



速度越快以及手必须更快地移动到下一组音符时，要获得同样清楚的连音踏板更换变得更加困难。例10，选自肖邦的《叙事曲》(Op.23)的段落中，这里的速度只可能让演奏者把每个强拍上的低音八度保持足够长的时间，以便使踏板能换干净。在放掉和再踩下踏板之间需要稍有空隙，使制音器可在弦上停留足够时间，以便制止前面和声的所有声音。在这没有踏板的短暂时间里，左手必须保持住强拍上的低音八度直至踏板再次踩下去；然后它必须很快地移动到下个和弦以维持

节奏。

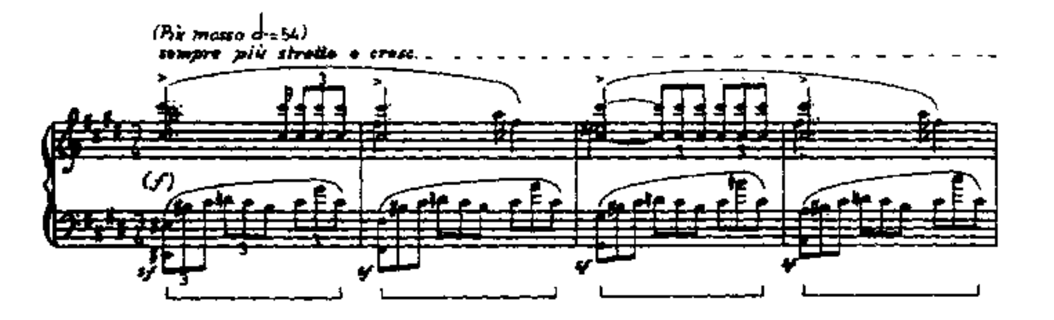




连音踏板中把踏板提前抬起
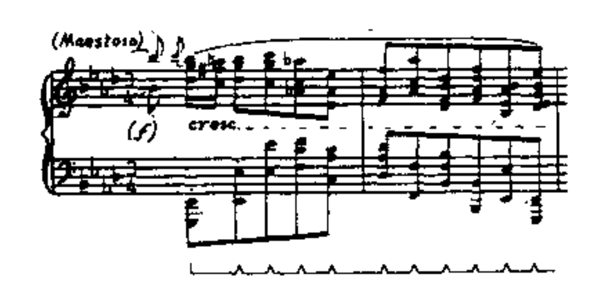
当不可能把低音的每个新的变换保持足够长的时间，以确保踏板的清楚更换时，必须用一种新的踏板法处理。在例11中，选自肖邦的《夜曲》(Op.27，No.1)，踏板必须在和声的每个新的变化之前的一刹那间放掉，然后精确地在弹新的和声的瞬间再抓住。如用恰当的速度弹奏时，声音不会有明显的间断，因为制音器需要时间去制止前面和声发出的声音。这和声的响声，填满了松开踏板和琴键及踏板新的同时打击之间的缺口，然而变为足够地稀薄了，使之清楚地换新的踏板成为可能。在这个例子中，踏板法是由作曲家提供的，如准确地遵守，会产生正确的效果。

例 11



例12可见到同样的问题，为了连接并使和弦增加色彩，甚至要求更快地换踏板。在选自肖邦的《波兰舞曲》，(Op.53)这一片段中，尤为重要的是，要感觉在什么位置脚的压力开始把制音器提起来，同样，要准确地测定在制音器离开弦之前脚需要再踩下去多少。这里，如把踏板一直推到底再完全放掉，会占用太多时间。

例 12
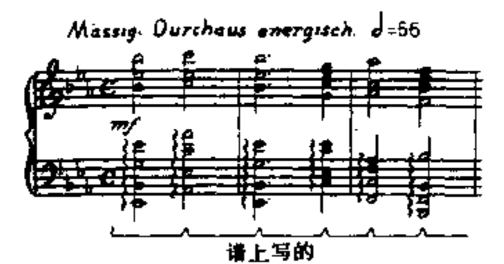


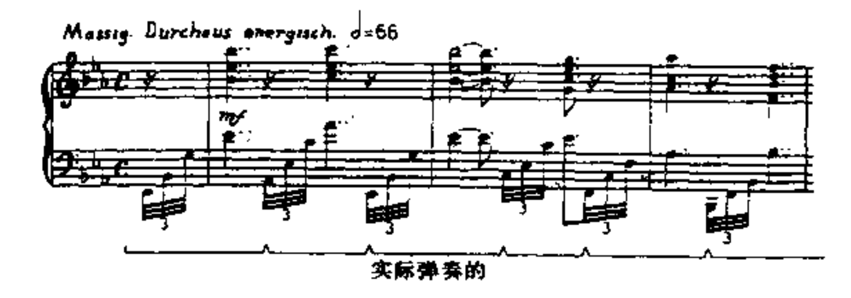
左手的大琶音和弦

在弹奏低音部大的琶音和弦时，要在每次更换踏板时都达到清晰，并明确地抓到每个琶音的最低音，但这往往是非常困难的。在例13中，选自舒曼的《幻想曲》Op.17，琶音应很快地弹在每个右手和弦之前，而右手要刚好在弹奏每个琶音底下的音时放掉。同一乐章后面（见例14）有类似效果的大琶音和弦。在结尾部众所周知的跳跃中，踏板要在每个十六分音符上踩下去，然后在每个休止符上抬起来，以便在每个新换的踏板中使整个和声的声音保留下来。

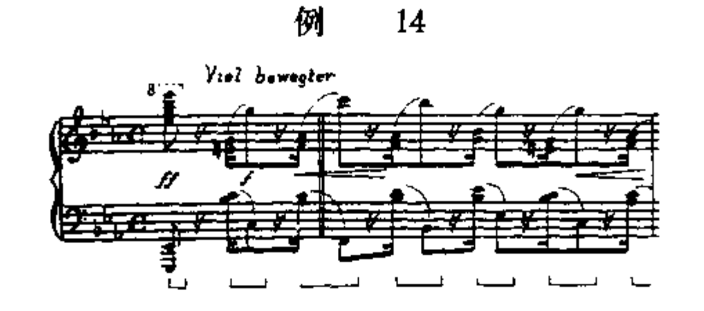
如果一个左手琶音的所有音符可以保持住直到进行新的踏板更换，通常在拍子前面弹琶音和弦为更好。在李斯特《f小调练习曲》(选自《高级音乐会练习曲》)中(例15)，可看到这种常见类型的段落。踏板应在每个琶音最上面的音符上换。

例　13

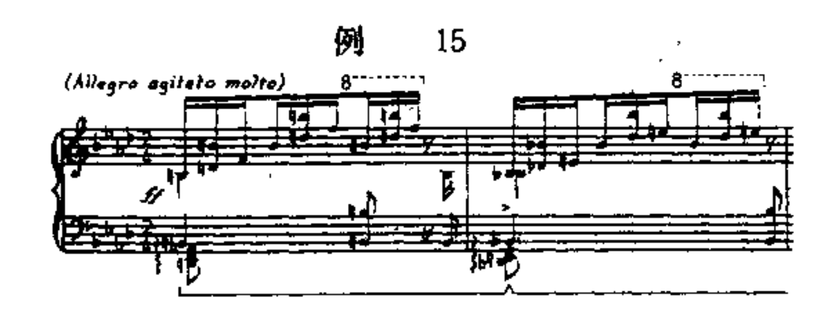

Mässig. Durchaus energisch. 𝅗𝅥=66
mf
谱上写的


Mässig. Durchaus energisch. 𝅗𝅥=66
mf
实际弹奏的

例　14

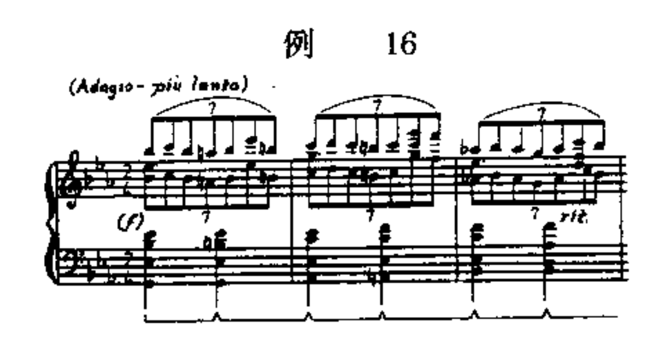

Viel bewegter
8
ff
f

例　15


(Allegro agitato molto)
8
ff
8

在有些段落中，要在踏板抓住左手大琶音和弦下面音符的同时放掉右手，是不切实际的。在选自舒曼的《约瑟比乌斯》(选自《狂欢节》，Op.9)的例16中，在每个左手琶音前放掉右手，会产生一种断离的非连音效果。这里左手可以在拍子上弹琶音。在任何情况下，这里每个左手琶音的最高音不能有重音，因为它们落在每拍形成的强脉搏之后。

例 16
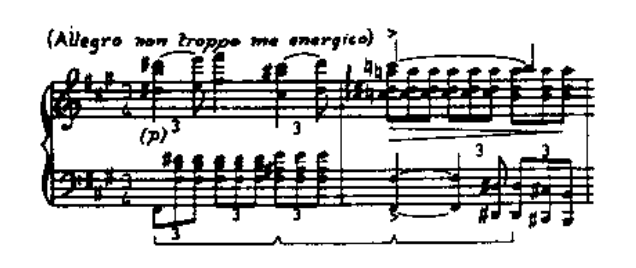


每个左手琶音和弦的节奏可以大致弹成 或 。右手旋律应保持灵活和自由。有些演奏家把在拍子上弹琶音和弦的这种处理用在舒曼《幻想曲》，Op.17 第二乐章开始(见例13)。这种办法看来并不能完全令人满意，因为由于琶音的最高音落在拍子的极其弱的部分，而把节奏减弱了。当用应有的速度以及正确的力度弹奏时，右手轻微的间断并不明显。

右手的大琶音和弦

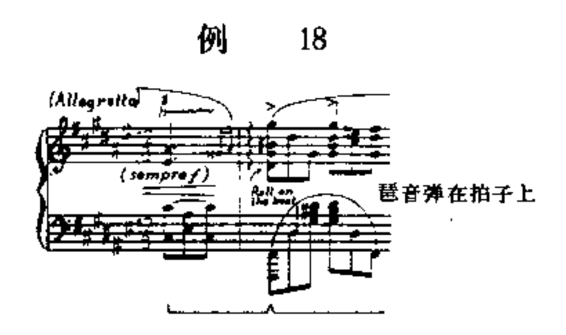
右手也可能有大的琶音和弦。假如琶音的所有音符可以保持住直至新的踏板更换，通常把琶音弹在拍子前更好，而踏板在琶音最高音上换（见例15）。在例17 中，选自勃拉姆斯《升F小调奏鸣曲》Op 2第一乐章，把琶音弹在拍子上，会不必要地延迟最高的还原C 二分音符，从而将旋律的节奏流动破坏了。

例 17



如果一个分解和弦的所有音符不能保持到最后音上新的踏板更换的话，那么在拍子上开始琶音会证明是一个切合实际的解决办法。但演奏者不应遵照经常被引用的老规矩，把琶音音符的时值，从最上面的曲调音中减去。大多数听众总是把所强调的最高的曲调音听成在拍子上的，即使它的实际到来已稍微延迟。把前面琶音的时值减去会使曲调音显得太短。在例18中，选自肖邦的《船歌》Op.60，拍子上开始大的琶音和弦，右手的升D与左手的升F八度同时弹，然后很快地继续把琶音弹至最高处。任何情况下不能在最高的升G处重新换踏板，相反地要弄清楚，在弹升F八度和升D时要开始一个干净的新的踏板。这里把节奏稍伸展一些是必要的，以便容纳琶音的音符，并使最高的升G得到八分音符的全部时值。

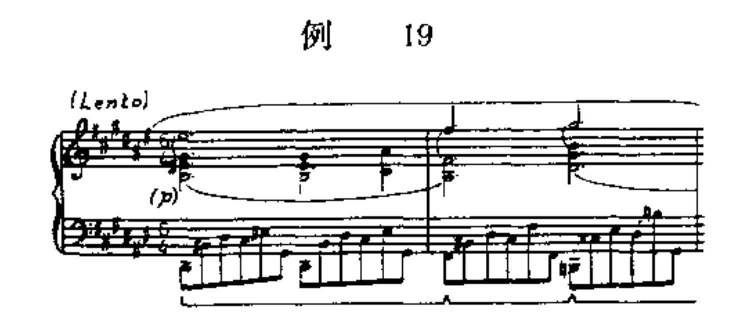
例 18



例19有一个类似的段落，选自肖邦的《前奏曲》，Op.28 No.13 。每个和弦应不带重音地与每半小节上的低音同时弹奏；然后每个曲调音应

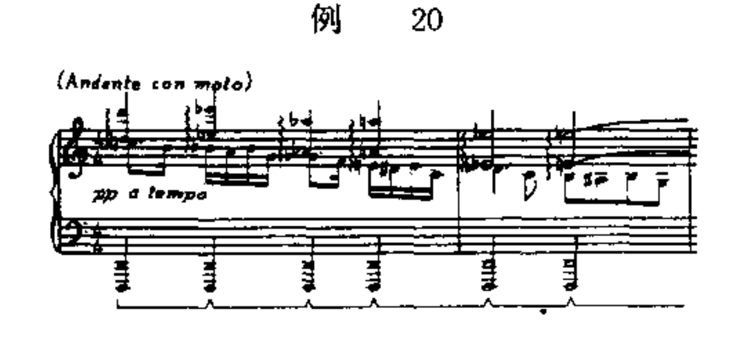
立即紧接着弹奏。每个和弦最上面两个音符之间的小弧线，是肖邦用来指示这里应有一点间断的方法。

例 19



在梅诺蒂(*Menotti*)的《根据"老处女和小偷"主题写的利切卡尔(Ricercare)和托卡塔》中(见例20)，右手的琶音和弦必需弹在拍子上，因为曲调位于每个琶音的最低音。

例 20



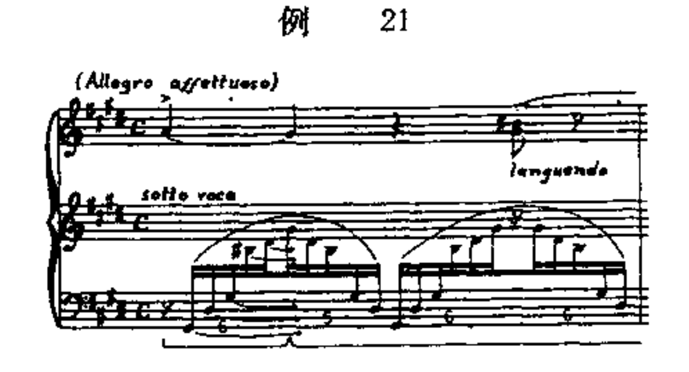
手指踏板法

对传统的连音踏板最有用的帮助之一是一种通常叫作"手指"(finger)踏板法的技巧。在不用踏板或是踏板必须频繁变换的一段时间内，用手指来保持住音符。演奏者这样的把音保持住，可以造成是运用了更长的不间断踏板的错觉。

保持一个不间断的伴奏织体

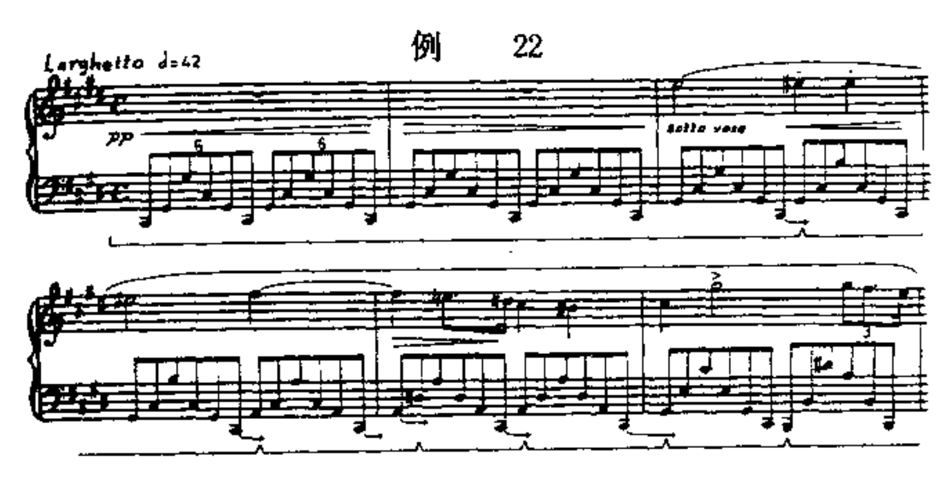
当踏板在曲调的某些地方频繁更换时，手指踏板法通常被用来避免伴奏音型总体洪亮度中的断裂。它往往需要用于在一个不变的和声上面解决一个不协和音之时，如例21，选自《叹息》(选自李斯特的《三首音乐会练习曲》)。

例 21



在例22中，可以看到手指踏板法的一种更持续、复杂的用法。在肖邦的《夜曲》Op.27 No.1，这里把左手的音小心地保持过来，防止了伴奏声音组织中的断裂，然而允许上面旋律材料中必要的踏板更换。低音升C 在最初五小节半中，担当一个在和声上起重要支持作用的持续音。

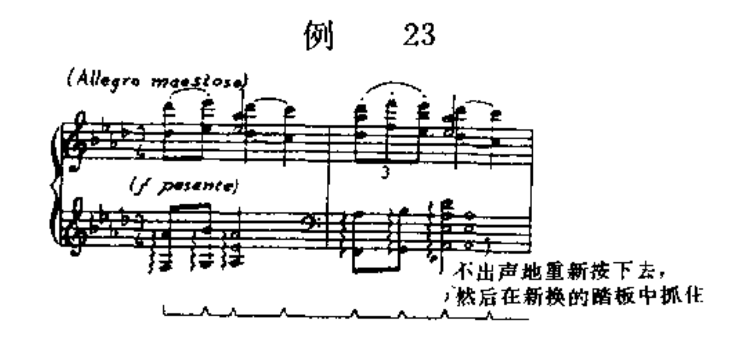
例 22



用不出声地再次按下音符的手指踏板法

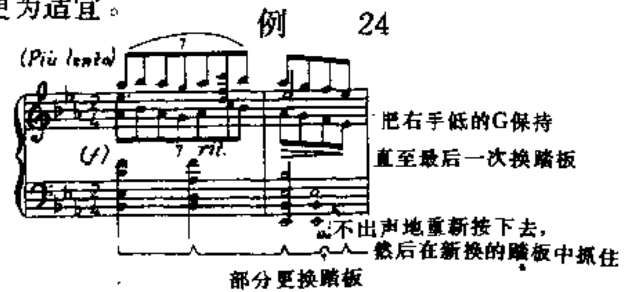
在一个支持着的和声中，手不能达到的音，有可能仍需用手指踏板法来保持。在这种情况下，有些音可以在它们最初弹奏以后被不出声地再次按下去，然后用一个新换的踏板来抓住。在使用这种变化的手指踏板法时，应该总是注意到，琴键再次按下时不要太快，以避免这些音第二次发出响声。当不出声地再次按下一个音时，不需要把琴键一直推到键盘底部。只要把它按到感觉有一个轻微的阻力为止。这个阻力发生于琴键到达底部之前大约八分之一时处。把琴键推到这个位置，使制音器可以整个抬起并保持住，然而避免锤子发出一个不受欢迎的轻微的重新打击声。勃拉姆斯的《奏鸣曲》Op.5第一乐章中，有运用这一踏板法技巧的极好机会（见例23）。

例 23



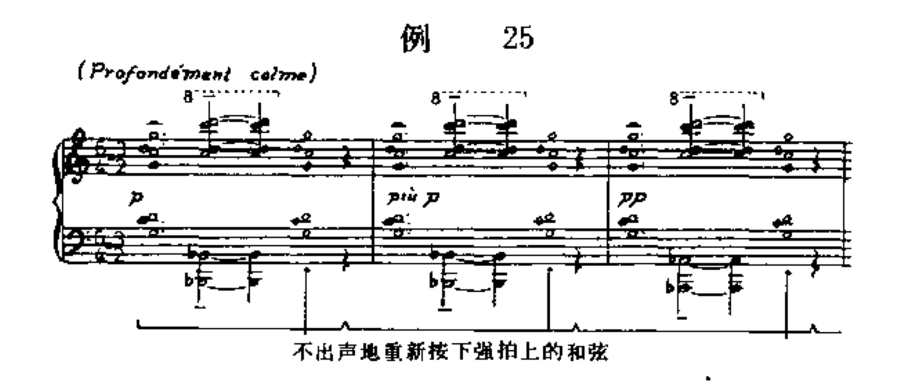
选自舒曼的《约瑟比乌斯》（选自《狂欢节》，Op.9）的例24中，可见到这种技巧的另一实例。虽然这里可以用半踏板，但由于速度的变慢以及曲调的下行方向，为了掌握好低音和曲调的平衡，手指踏板法的使用则更为适宜。

例 24



选自德彪西《沉没的教堂》的例25中，每小节最后的休止，可以用不出声地重新按下强拍上的和弦，来加以强调。踏板应在最后四分音符的拍子上更换，从而使每个重新按住的强拍上的和弦在小节末尾再次单独地听到。这一图式开始后，不需要在每个强拍上换踏板，因为所有附点全音符和弦都是相同的。
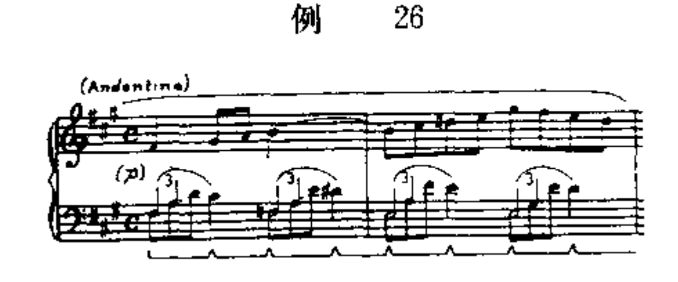
例 25



作曲家指示的手指踏板法
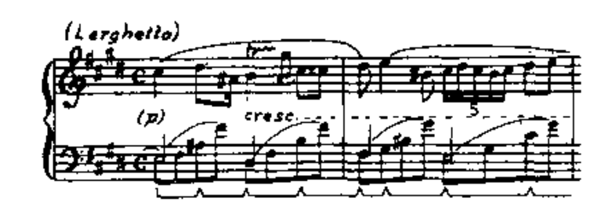
一个作曲家可以通过写出更长时值的音符，来指示手指踏板法，如例26，选自肖邦的《夜曲》，Op 48，No 2。

例 26



一个伴奏音型中更长时值的音符意味着不仅要用手指踏板法，而且这些音符应得到更多的力度上的强调。在选自肖邦的协奏曲，Op. 11第二乐章的例27中，左手的二分音符应保持它们的全部时值，并轻轻地强调出来，以提供和声的支持。
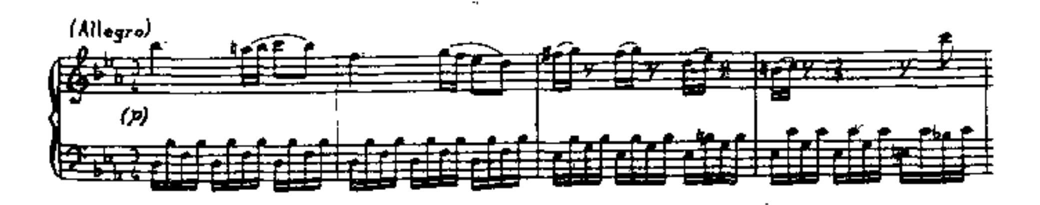
例　27



阿尔贝蒂低音音型中的手指踏板法

所谓阿尔贝蒂低音(Alberti Bass)以及其他分解和弦音型往往可以从手指踏板法中获益。音符被保持下来的程度依据段落本身的特点，以及作品的风格。在选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.31，No.3 第一乐章的例28中，活泼的速度、快活的情绪，和古典的风味，也许会排除在这个段落中使用手指踏板法。
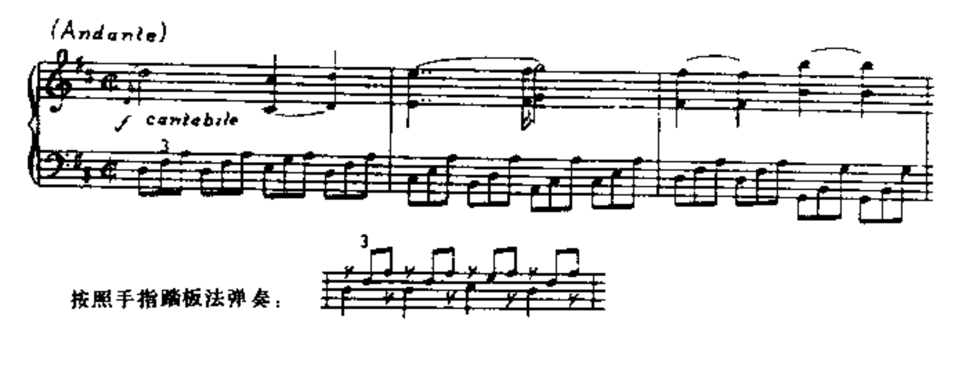
例　28
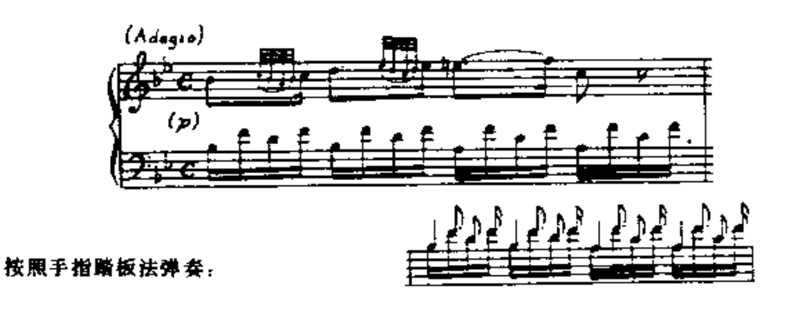


在一个速度更为适中，有着一个奏法上有些变化的旋律线的段落中，某些程度的手指踏板法也许是可取的，如例29，选自海顿的《D大调奏鸣曲》，Hob. XVI/51第一乐章。

一个慢速、抒情的段落可能要求一个完全的最连音的指触以产生所需要的全踏板效果。选自莫扎特的《F 大调奏鸣曲》，K. 300K 的例30，在旋律材料中即使应用，也只能用极少的踏板。为了避免这温暖而富有表情的抒情段落过分的干，左手的阿尔贝蒂音型需要手指踏板法。

例　29



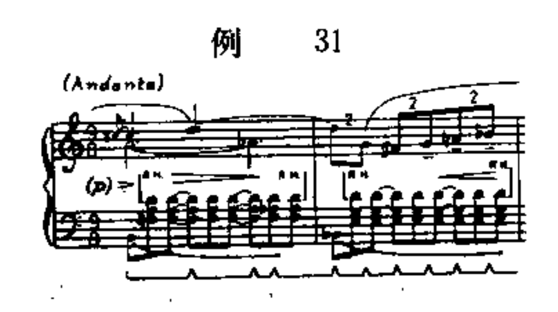
例　30



在两手之间重新分配音符

在两手之间重新分配音符，可以在有些场合使有效地使用手指踏板法更为容易。如例31，选自格里格的《夜曲》，Op.54，No.4。这里，用右手弹D 使左手有可能把强拍上的低音保持整个小节。

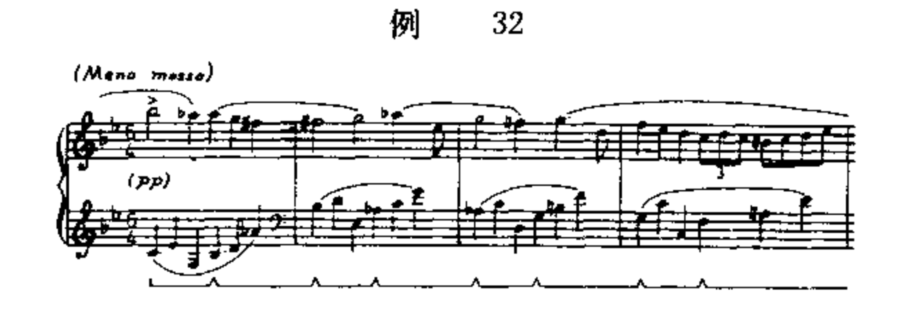
例　31



和声轮廓

在使用手指踏板法技巧时，演奏者始终必须了解和声的作用。例32中，对和声不恰当的分析会使手指踏板法走向一个错误选择，其结果是不同的和声不适当地混在一起。在选自肖邦的《g小调叙事曲》Op 23的这一段落中，每小节第3拍上左手的四分音符一定不能留到小节的后半部分。
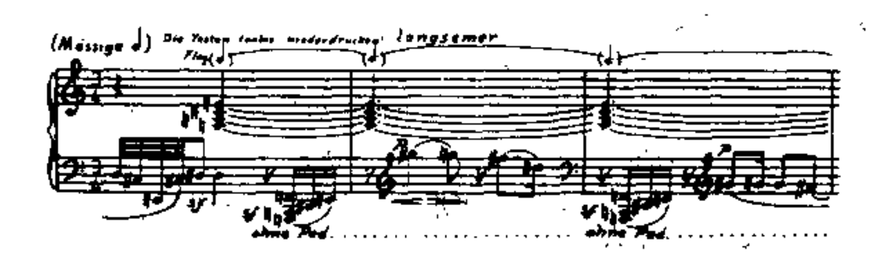
例　32
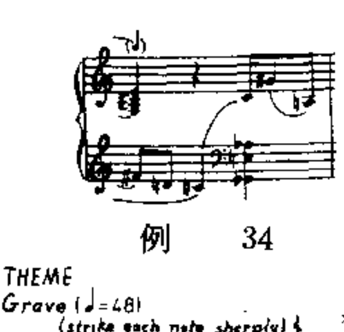


用手指踏板法使共振泛音发声
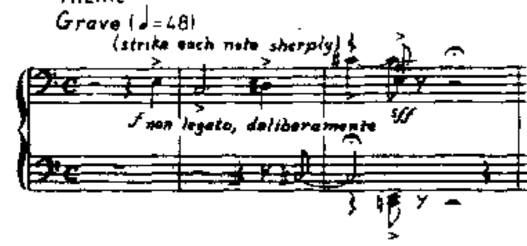
有些二十世纪作曲家利用共振泛音的发声以取得特殊效果。这个有趣的技巧在选自勋伯格的《钢琴曲》、Op.11，No.1的例33中可以看到，这里作曲家要求演奏者保持右手和弦不出声地按下去。注意勋伯格同时要求这个段落在演奏时不用踏板（ohne Ped）。选自柯普兰的《钢琴变奏曲》的例34，也运用了这个技巧。


例　33





例　34



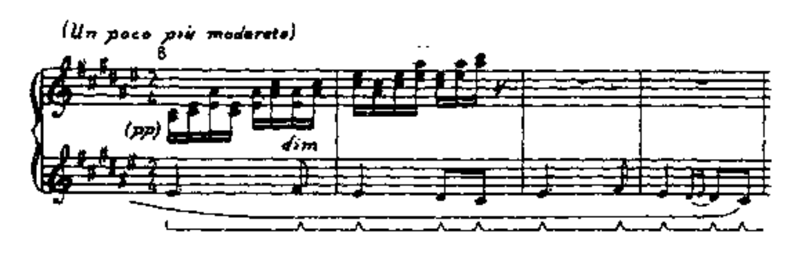
旋律性材料的踏板使用法

旋律的方向、速度、力度层次、周围的伴奏音型、和声、奏法、句法和风格，都是影响到为一个特定旋律选择踏板法的因素。往往一个因素可能和另一个有暂时的矛盾。因此，有关哪一方应得到更有力的考虑，必须作出决定。虽然可以制定的有关旋律性材料的踏板法的任何规则都会有许多例外，有些普遍的准则也许有用。

没有伴奏的旋律的踏板使用法

当一个单音的连奏旋律在一个慢到中速的段落中单独出现，周围没有伴奏，至少在长一些的音上使用踏板以增加色彩，并避免声音太干，往往是可取的。选自李斯特的《艾斯特别墅的喷泉》(选自《旅行的年代》第三年)的例35中，可以单用手指弹出所需要的连音触键，但声音没有像踏板所能提供的那样丰满。在这一段落中，从前面大量地使用踏板的小节，突然转变音色为一个很干的声音，是不合适的。

例 35



在一个没有伴奏的连音旋律线中，决定哪些音符需要个别使用踏板时，必须考虑到速度、力度和音域。在例35中，音域的共鸣相当丰富，而且速度也足够地慢，因而允许在每个不同音上使用踏板。但走动更快的旋律材料使用更长的踏板听起来会更好一些，尤其是当音域不太低，或力度层次不太强的时候。选自肖邦的《玛祖卡》，Op.67，No 2的例36中，速度、力度层次和音域只允许每拍换一次踏板。如歌的（Cantabile）这一标记暗示一个适中的速度。

例 36



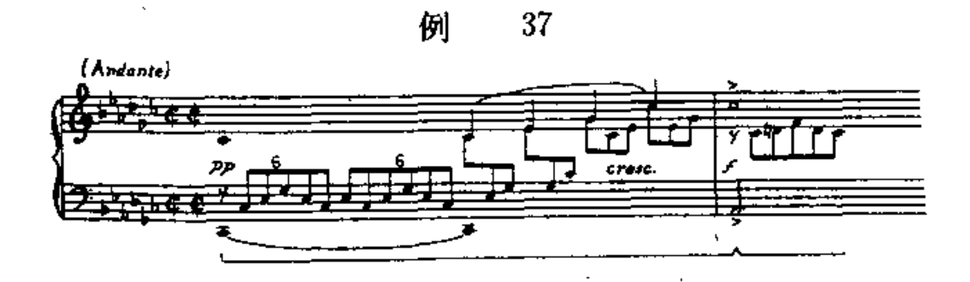
有伴奏的旋律的踏板使用法

当一个旋律有伴奏音型，选择合适的踏板法就更为复杂，而一个因素必须和另一个相对地进行衡量。许多时候需要做出取舍；譬如，为了通过使用踏板来维持和声的支持，也许要牺牲旋律线中的一些清晰度。声部处理以及音乐结构所有因素的平衡都是重要的，而在踏板法的这个范围内，只能提供最笼统的准则。钢琴家必须学会依靠他自己的（有修养的）直觉，以及最主要的，他的耳朵。

向上走动的有伴奏的旋律
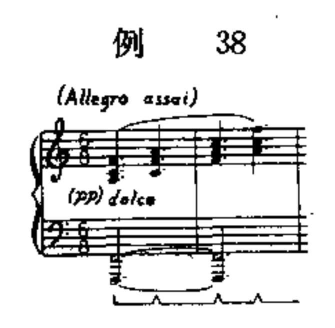
按照一般规则，一个位于中到高音区内向上走动的旋律，可以比一个向下走动的旋律使用更长的踏板。当然，这里假设为旋律和伴奏的整个和声是能融合的。例37，在一个选自舒伯特的《即兴曲》，Op.90，No.3的段落中，所有这些条件令人满意地遇到一起。由于有渐强，这个向上走动的段落使用了长的踏板时，听起来就更好了。

例 37
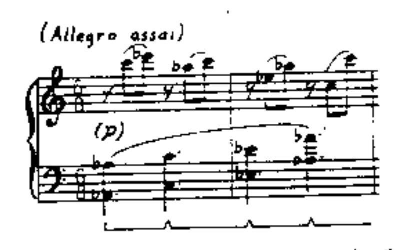


但其他方面相同的旋律性材料，由于音域的改变会要求更频繁地更换踏板，以便使不同的转位和弦清楚，并使声音不至于过份地积累起来。例38可见到一个这样的段落，选自贝多芬的奏鸣曲，Op 2，No 3第四乐章。

例 38



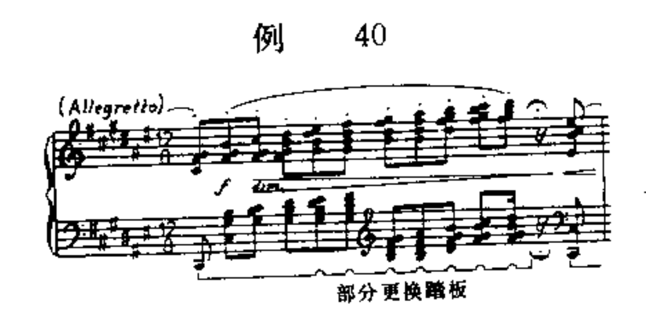
例39，同一乐章后面的一个段落中，虽然旋律性材料继续在一个上行方向移动，但由于更厚的织体和更低的音域，仍需要频繁的变换踏板。

例 39



向上走动旋律中的一个渐弱，也会同样需要更薄地使用踏板，如例40，选自肖邦的《船歌》，Op 60。
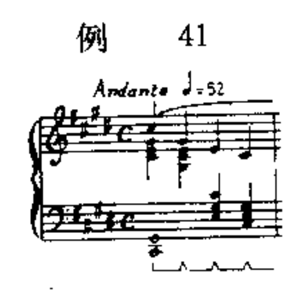
例 40



有伴奏的向下移动的旋律

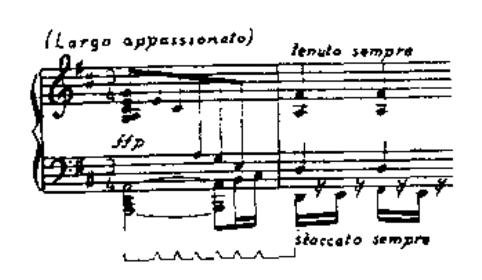
一个慢速的、向下移动的旋律，往往要求在每个音上换踏板，特别当伴奏的音符相当固定，并可以用手指来保持。在例41舒曼的《交响练习曲》的一个选段中，每个旋律音必须用一个单独的踏板，以避免它们听起来好像成了和声的一部分。

例 41



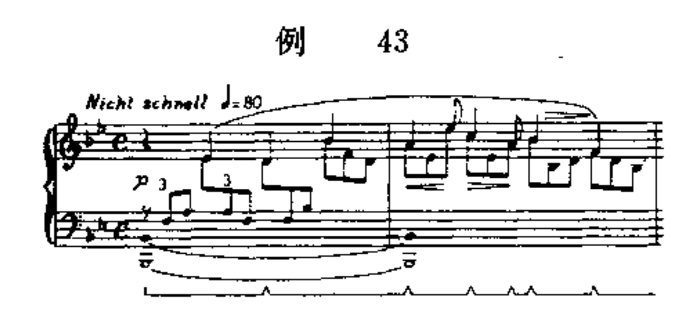
在例42中，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op 2，No. 2第二乐章，作曲家通过在第二拍上除去左手和弦的一部分，仔细地把旋律下面的织体变薄了。





音乐进行的方向，往往需要演奏者在处理旋律性材料的踏板法时，从一小节到另一小节完全有所不同，如例43，选自舒曼的《告别》（选自《森林的情景》，Op. 82）。

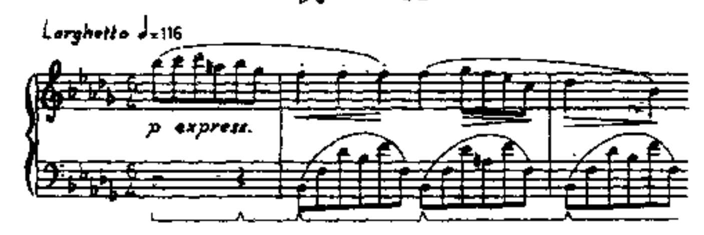
例　43



在一个向下移动的旋律的每个音上换踏板，有时也有例外。在例44中，伴奏必须提供一个强的低音支持，并以最低的降B 作为持续音。因此需要在左手和声的每个变化上，始终维持一个相对无缝的声音结构。鉴于肖邦的《夜曲》，Op.9，No.1的速度是适中的，而且右手音域相当高，旋律向下移动的部分只会有轻微的模糊。



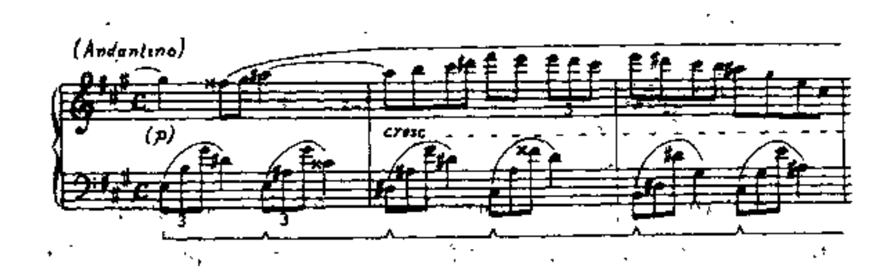
例　44



级进移动的有伴奏旋律
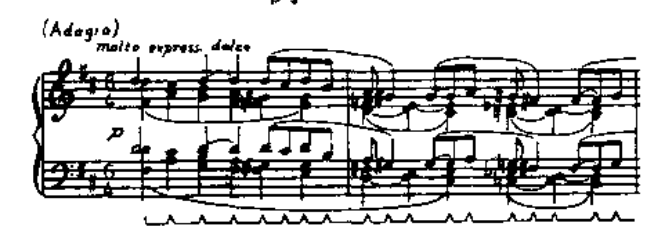
即使在一个级进地移动的上行或下行方向的旋律中，一个很强地支持着的伴奏音型，往往使踏板可以大量地运用，只要和声的主要变化能用踏板清楚地描绘出来，并给以支持。肖邦的《夜曲》，Op.48，No.2，有许多此类踏板法的例子（见例45）。

例　45



对于听众来说，一个延伸得更长的踏板所涉及的不协和的实际量，也许没有它被吸收到听众知觉中去所需要的时间那样重要。假如选自勃拉姆斯的《协奏曲》第1首第二乐章的例46是用小快板演奏，踏板只需要在每一拍上换，而不必在旋律的每个八分音符上。这里表明了正确的踏板法。
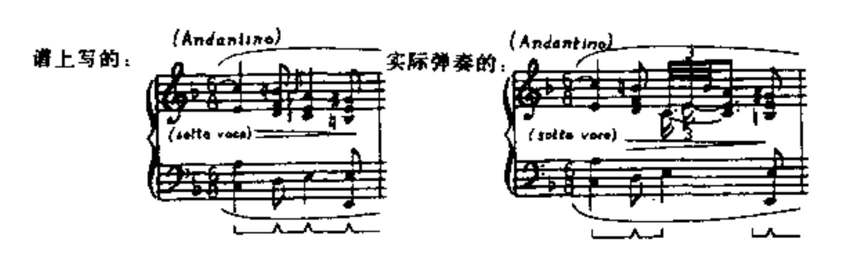
例　46



旋律中的和声外音

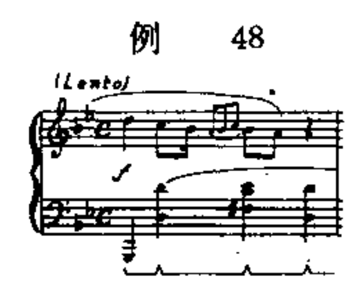
当旋律线中一个长一些的音前面有快速的和声外音时，通常它们不应保持在同一个踏板中。这个特殊的问题在肖邦的很多音乐中可遇到，因为他的大部分倚音应弹在拍子上。例47，他的《叙事曲》，Op.38中的倚音（写作 ），不应保留在下面换的踏板中。

例　47



长一些的和声外音组产生同样的问题，如在肖邦的《夜曲》，Op.37 No.1中所见到的（例48）。这里，演奏者应避免把小音符抓在第三拍上更换的踏板中。

例　48

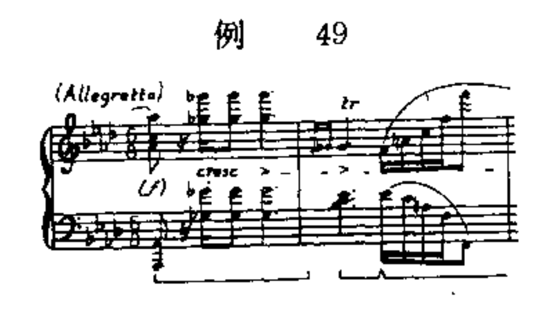


旋律中的装饰音

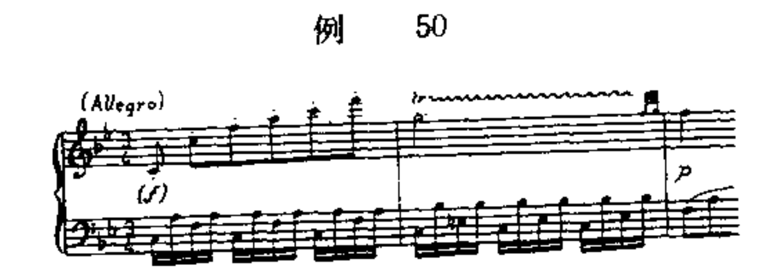
颤音的开始如包含颤音本身的两个音以外的音符时，必须十分小心地使用踏板，以避免抓住这些不需要的音。肖邦的《叙事曲》，Op 47中（见例49），F 和降G 代表颤音的开始音并弹在拍子上。演奏者应该避免把F 抓在踏板中。肖邦假设颤音在上面的降A 开始，所以降G 不应重复。

如同例49那种快速的不按照节奏弹的颤音，充分地使用踏板通常更为有益。但一个透明的，织体轻薄的颤音可能要求少一些或甚至不用踏板，以便使声音不致积累太快或变得模糊不清。选自莫扎特《奏鸣曲》，K.570第一乐章的例50，不应持续地使用踏板。

例 49
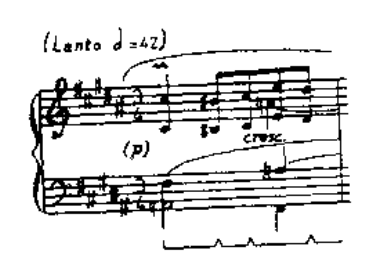


例 50



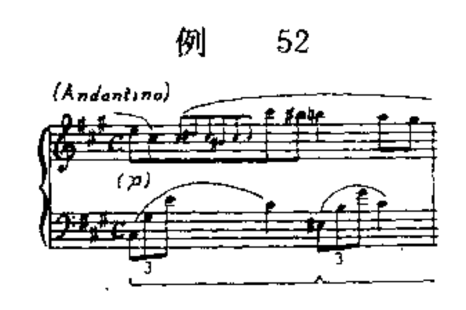
用记号标志或小音符写出来的逆波音，使用踏板时应只把装饰音最后的一个音符抓在踏板中。肖邦的音乐中可遇到很多这样的情况。例51，他的《练习曲》Op.25，No.10中，可见到一个典型的例子。

例 51



回音，不论写成记号或小音符，往往可以始终保持在一个更长的踏板中，只要回音的音符不弹得太响，而且它们位于拍子的弱的、没有重音的部分。这种装饰音也经常出现在肖邦的音乐中，在例52中的选自《夜曲》Op.48，No.2可见到。

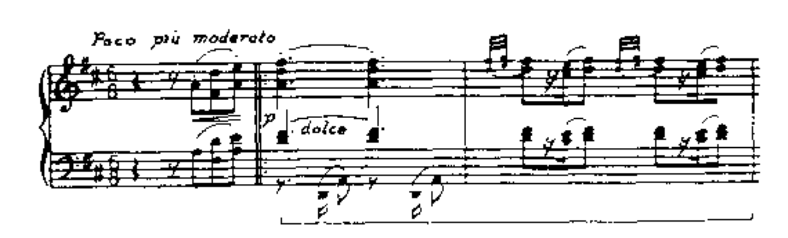
例 52



轻奏和声外音以减少模糊
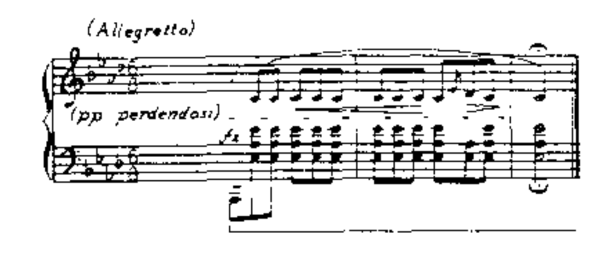
一个和声外音也许需要少强调一些，以便在一个长踏板中能更光滑地融合到主要的和声中。在选自勃拉姆斯的《奏鸣曲》，Op.2第三乐章的例53中，所有不属于D—升F—A 基本和声的音，都应稍微轻一些地弹奏。踏板法是作曲家的：

例　53



在例54中，选自肖邦《前奏曲》Op.28，No 17，降D 不应给予强调。踏板法是肖邦自己的。

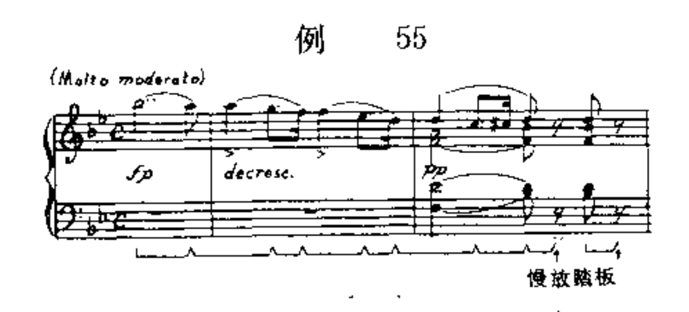

例　54



在一个连音旋律中避免断裂

用踏板连接旋律中的一对重复音通常比用手指更好。要获得一个不用踏板的同一音之间的连接，在重新弹下去之前不能让琴键完全回到面上来。在选自舒伯特死后发表的作品《降B大调奏鸣曲》第一乐章的例55中，为连接重复音，并为了音色，都必须用踏板。
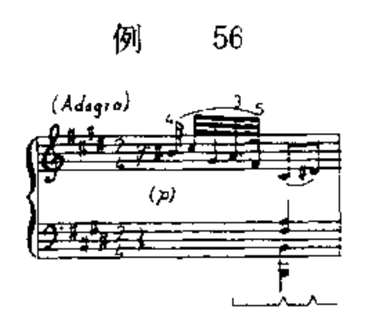
例　55



连接一个技巧上别扭的段落

踏板可以用来连接旋律中一个技巧上很别扭的片段，如例56。在这个选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op 2No 3的选段中，要不用踏板获得一个完美的连奏是极端困难的，除非演奏者有一个很大的指距。指法是加上去的。

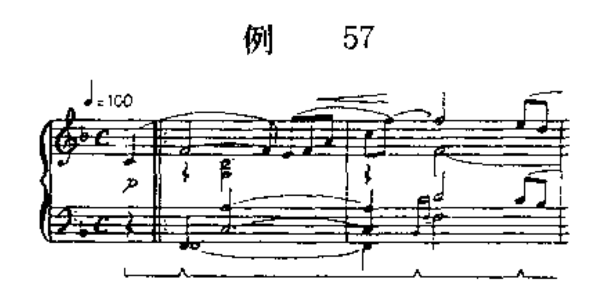
例　56



连接一个在大的琶音上面演奏的旋律

在拍子前面出现的一个琶音上使用踏板时，往往必须作出特殊的努力，来防止把旋律线打断。在选自舒曼的《梦幻曲》(选自《童年情景》)的例57中，第二小节右手第一个F 必须保持住，并不要重弹，直至左手的降B 已奏出并被抓在踏板里。

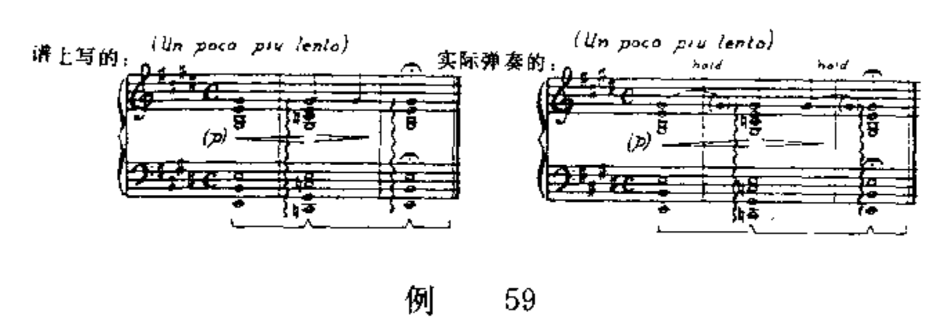
例　57
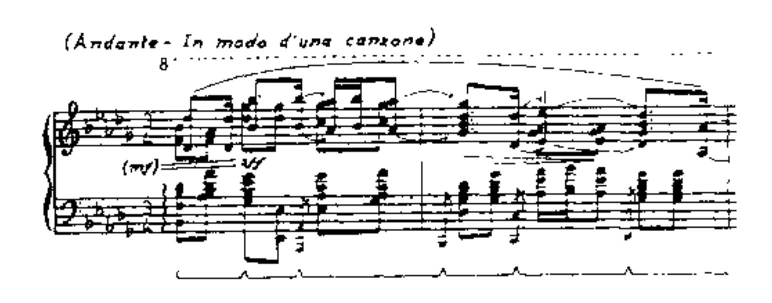


许多终止点在旋律部分连奏的重复音下面有琶音和弦，要求同样地注意保持手指的连奏直至新的踏板踩下去。选自李斯特的《裴特拉克十四行诗第104》(选自《旅行的年代》第二年)的例58，右手每个最上面的升G 必须用5指保持住，直至在每个琶音最低音处换踏板。这时

的力度层次应大约是弱。

例 58



例 59

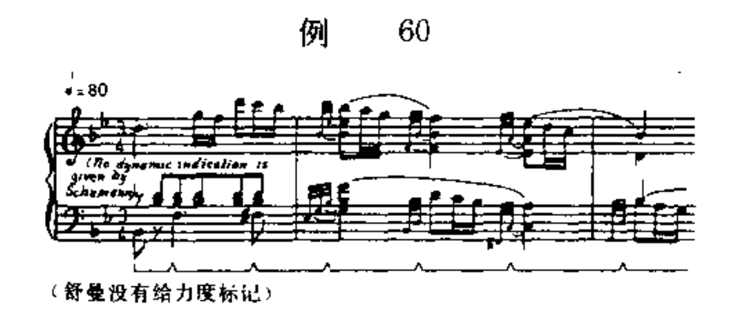


在其他情况下，可能需要把下面的和声提前一刹那放掉，同时仍然保持住旋律，直至它被抓住在新的踏板里。在选自席玛诺夫斯基(*Szymanowski*)的《练习曲》，Op 4，No.3首的例59中，旋律音必须和左手装饰音八度抓在同一个踏板里，以避免旋律线中有明显的断裂。在弹奏每个左手的装饰音八度时，保持住每个右手的八度以便使旋律轮廓清楚。正好在踏板抓住每个左手装饰音八度的同时，放掉曲调八度中间的和弦音。这会减少模糊。(需要保持到新换的踏板中的右手音符，用小弧线标出)。

当要连接一个下面有琶音的旋律线而行不通时，踏板应该在琶音进行中尽可能晚地更换，这不仅为了连接旋律，也为了避免下面和声的声音结构中产生漏洞。在选自舒曼的《蝴蝶》，Op 2，No 5的片段中(例60)，在每个新的踏板中抓住装饰音的最低音是非常重要的。要做

到这一点，要用少量的手指踏板法，并在每个琶音的大约第二个音符处换踏板。舒曼没有力度标记。这里弹弱（P ）会显得合适些。

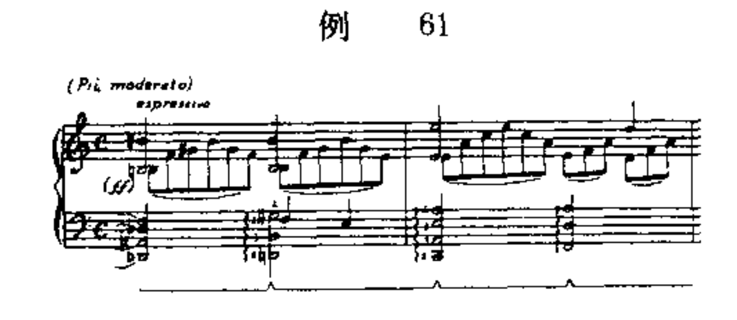
例 60



（舒曼没有给力度标记）

在其他片段中，有可能需要在拍子上很快地奏出一个大的琶音，以防止旋律线中有漏洞，并同时保证和弦的所有音波清楚地抓在每个新的踏板里。李斯特的《威廉·泰尔的教堂》（选自《旅行的年代》第一年）有这类片段的一个清楚的例子（例61）。所给的指法是李斯特自己的。再看一下例61。

例 61
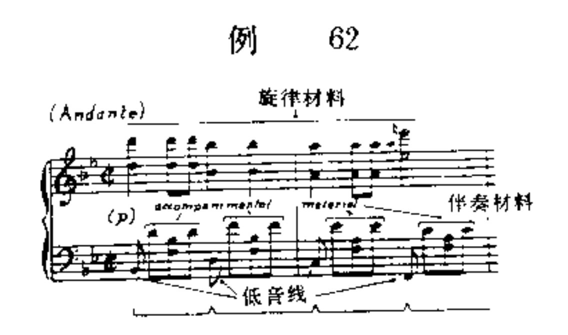


伴奏音型的踏板使用法

为一个旋律恰当地使用踏板时，演奏者必须了解组成伴奏音型的不同成分。为获得艺术的踏板法，联系、结合，以及平衡好旋律和伴奏性因素是至关重要的。

旋律、伴奏和低音线之间的关系
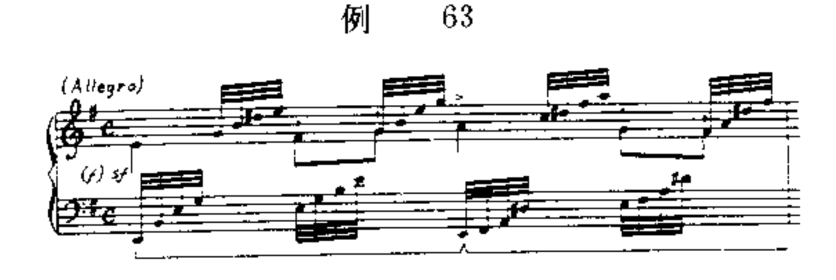
大多数十九世纪钢琴音乐有一种很有特点的键盘分布情况：旋律往往位于高音部并由右手弹奏，伴奏给了左手。伴奏音型总是由某种基础的低音线来支持。虽然每个钢琴家都知道对主要的旋律材料应给予力度上的强调，但许多演奏者没有把伴奏清楚地分为不同的强调范围。作为一个普遍规律，在下面的低音线应比伴奏音型得到更多力度上的强调。为达到正确的踏板法，对这三个因素的正确力度比例的敏感性是十分必要的。选自舒伯特的《即兴曲》，Op 143，No 3 的例62，说明一个典型的安排。

例 62



在选自《前奏曲与赋格》，Op 35，No 1的例63中，门德尔松把旋律放在伴奏的中间部分，低音的E虽然并没用更长音值的音符来标明，但它提供了一个基础的低音部持续音，应轻微地加以强调。
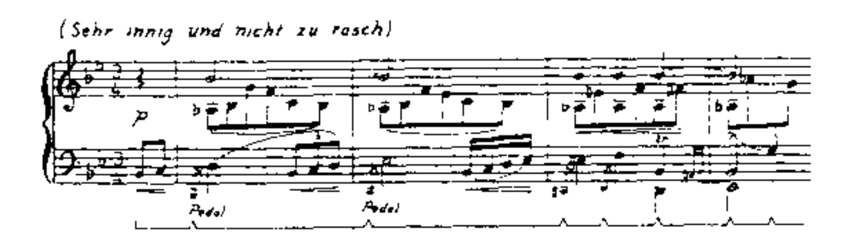
例 63



在舒曼的《克莱斯列里亚那》中（例64），旋律位于左手。这一次由装饰音提供支持着的低音线，并必须清楚地抓在作曲家于最初两小节

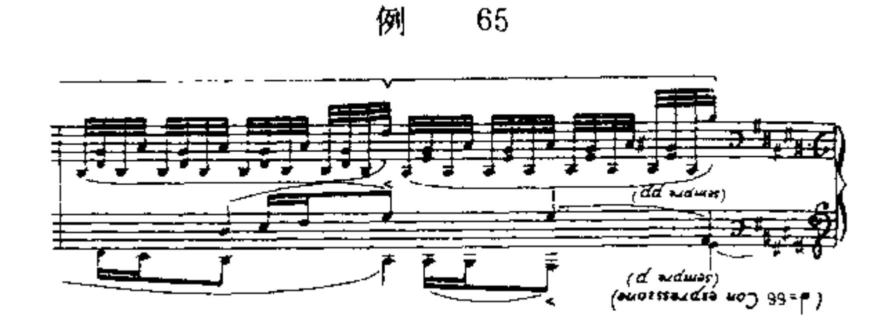
指明的踏板中。

例　64



选自舒曼的《交响练习曲》，Op 13的第9变奏的例65，表明了一个低音线应如何支持一个快速走动着的伴奏音型和两个不同的旋律声部。每半小节上的低音三十二分音符必须强调出来，使它们能支持住伴奏音型、并很厚地使用踏板产生出朦胧感，以及上面级进地移动着的旋律材料。

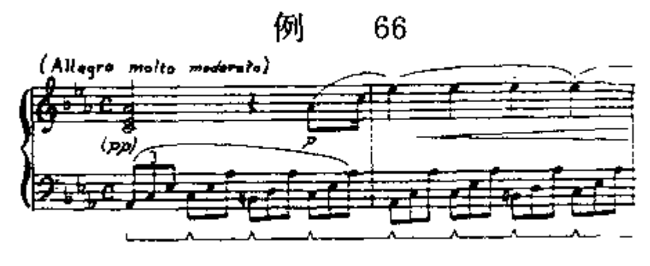
例　65



和弦转位的踏板使用法

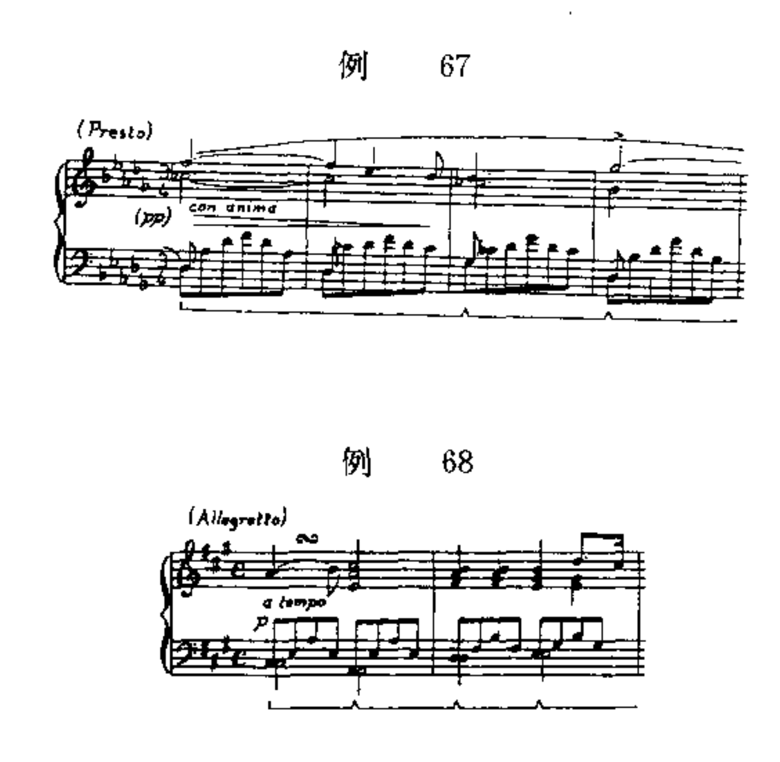
在同一个和声内，当基础的低音线从根音位置变到一个转位时，通常必须换一个踏板，如例66，选自舒伯特的《即兴曲》，Op 90、No 1。

例　66



强调基础的低音线

作曲家往往会用同样时值的双符干音符，或写出更长时值的音符，来指明一个支撑着的低音线需要给以强调。这样一个低音线被强调的程度，会影响到踏板法的选择。在选自肖邦的《谐谑曲》，Op 31的例67中，我们看到同样时值的双符干音符；而在选自舒伯特死后发表的《A 大调奏鸣曲》第四乐章的例68中，他写出了更长音值的音符来要求强调低音线。

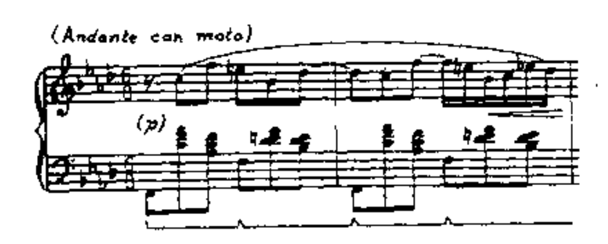


例 67

例 68

在有些情况下，断音可能表明一个基础低音线中轻微的重音，如例69，选自肖邦的《叙事曲》，Op.52。

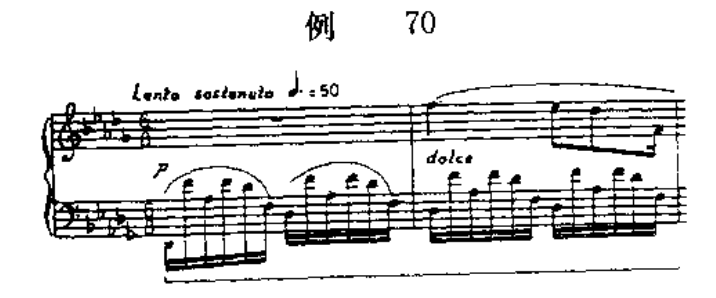
例 69



伴奏音型中完整的洪亮度
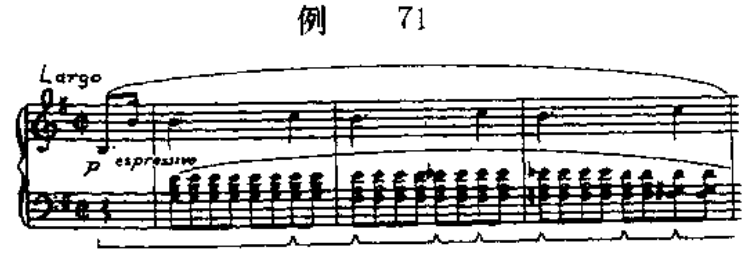
伴奏图案中触键和音色的均匀性，往往被粗心大意的踏板法所破坏。一个通病就是当伴奏音型保持同样和声时，在旋律的第一个音上换踏板。譬如，在肖邦的《夜曲》，Op 27，No.2中(例70)，任何情况下第二小节强拍上不能换踏板。

例 70
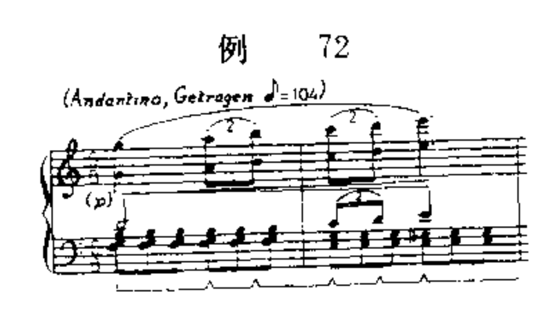


在肖邦的《前奏曲》，Op. 28，No 4中(例71)，当踏板为适应曲调音而更换时，任何左手和弦之间不能产生声音上的断裂。当从一个踩满踏板的和弦移动到一个短暂地没有踏板的和弦时，也不应有音色的变化。为避免声音中有这样的断裂，演奏者应在左手保持最连音触键，千万不能让手指离开琴键，或允许琴键在重复弹奏时完全回到面上来。

例 71



例72列举一个在二对三节奏中保持织体均匀性的问题。在这个选自舒曼的《奏鸣曲》，Op 22第二乐章的选段中，当在每个八分音符上换踏板时，手指必须小心地按住和弦。

例 72
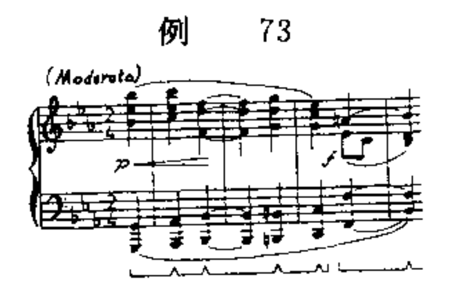


踏板法作为对句法和奏法的一个帮助

当涉及句法和奏法这些事情时，如何富有想象地和艺术地使用踏板，被许多钢琴家极大地忽视了。这里踏板可以是一个很大的帮助，也可成为一个极端的妨碍。当被正确地掌握时，它可以强调、突出，并使一个乐句或连线富有色彩。

句法中使用踏板
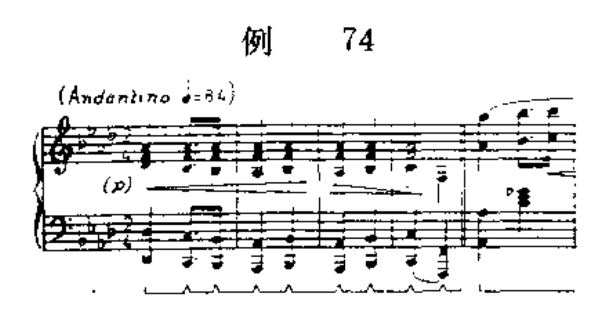
虽然没有演奏者会希望在结束每个乐句时都使声音发生间断，但一个旋律线中，偶尔的轻微呼吸，可以给整个句法带来变化以及音乐上的强调。在例73这个《皮埃罗特》（选自《狂欢节》Op 9）的选段中，舒曼自己写的句法要求右手有这样的一个呼吸，同时左手保持住八度直到换踏板，然后再移到下一个八度。

例　73
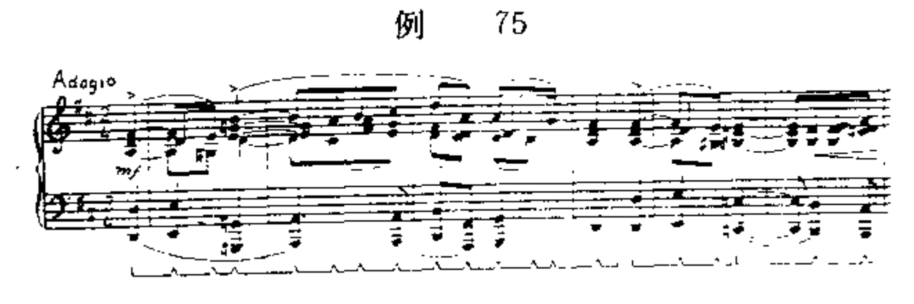


在选自舒曼的《奏鸣曲》,Op.14第三乐章的例74中，音域及和声的变化，证实在最初四小节结束时,使用一个轻微的乐句呼吸是恰当的。这不能证明要在整个主题的每八小节后都有个呼吸，因为那样会很快使它的效果变得乏味。

例　74



选自门德尔松的《庄严变奏曲》，Op.54,最初的四小节句子结束时有一个呼吸听起来会很好。另一次也可用在下一小节中，使走向C 大调和弦的意外和声移动更为明显。

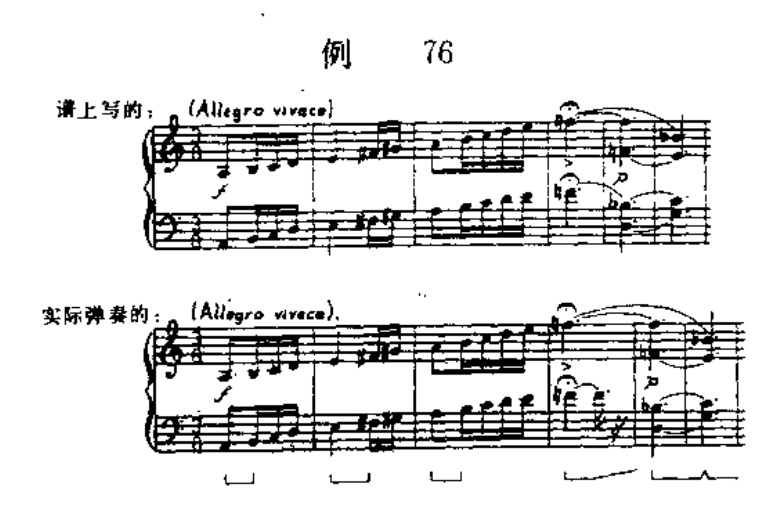
例　75



使一个有延音连接线的音更清楚

一个乐句的最后一个音符有时有延音连接线至下一句的第一个音，需要在新的句子开始前，稍早一些放掉其他声部的踏板。这样的一个间断有助于使旋律更清晰。选自舒伯特的《奏鸣曲》，Op 164第三乐章的例76中，下面声部的声音必须有一个轻微的间断，使有延音连接线的F 能清楚地延留下来。鉴于最初四小节是强奏，延长号后面一小节强拍上低的重复音F ，在和最高的（有连接线的）F 的关系中会显得太强，这就需要用短暂地抬起踏板的方法使前面F 继续下来的声音得以减弱。

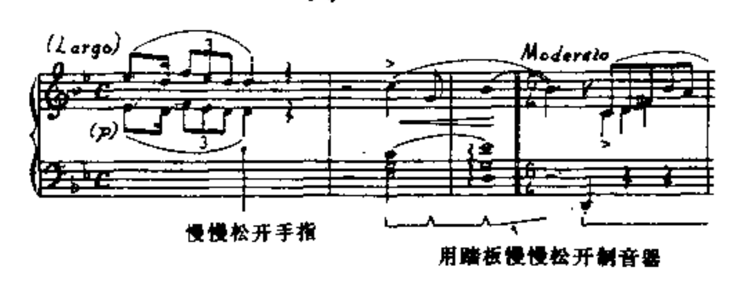
例 76



在乐句结束时把踏板缓慢地放掉
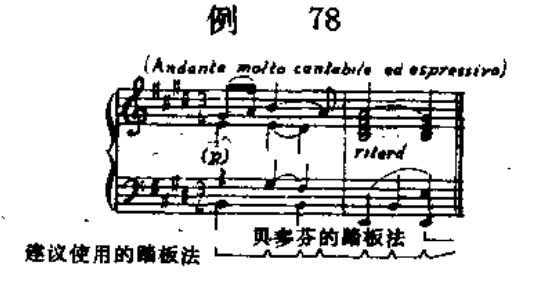
在润色一个乐句的最后音或和弦时，或在一个静止前逐渐减弱一个和弦的声音时，缓慢地松开制音器踏板往往是可取的。在这种情况下，想到一个弦乐演奏者在到达一个弓子的尽头时，如何使一个最后保持着的音符的声音逐渐减弱，也往往是有帮助的。在钢琴上要完成这样的效果，一个音符或和弦可以单独由手指或用踏板慢慢地放掉。后者可以使制音器逐渐地制止琴弦的响声，而不是让它们很快地落下来，以致使声音突然地闷住。肖邦的《叙事曲》Op.23的开始，提供了机会来形成乐句的这种收尾（例77）。

例 77



当一个乐句最后的和弦是在一个静止之前，并必须用踏板来使之润色，则可以用慢慢地放掉踏板来逐渐减少声音。但手指必须先放掉琴键。例78，贝多芬的《奏鸣曲》 Op.109的结束小节中，作曲家标出在第三拍上使用踏板。然而为了音色似乎需要增加使用些踏板。

例 78



如制音器已磨损并变硬，在使用慢放踏板来收句时，可能会有令人讨厌的响声。譬如，当例78有这种情况时，下面的做法可以帮助减少这个麻烦。

1. 像以前一样弹奏最后的和弦，并用踏板把它抓住。

2. 手指保持把琴键按住。

3. 大约在平时应慢速抬起踏板的时间，很快地放掉踏板。
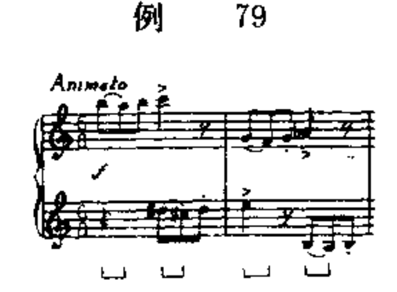
4. 在放掉踏板以后，手指很慢的把音符放掉。这个过程在即将放掉和弦之前把共振泛音切掉，并尽可能地减少了当琴键被手指慢慢放开时所产生的任何响声。应该承认它是个麻烦的过程，而且最多也只能为实际上是乐器的缺点提供一个权宜措施。

上面的很多踏板技巧，是用来保持住那些不可能由手指按住的音，或者为达到一个连奏的方法。但在其他情况下，踏板则只是为获得洪亮度而用的。从某些方面看，在弹奏旋律材料时踏板的这个用途——使音质丰富和增加色彩——继续是制音器踏板的最重要的作用。它是一个始终存在的可能的用法，决不应被忽视或被随意处置。

连线的踏板使用法
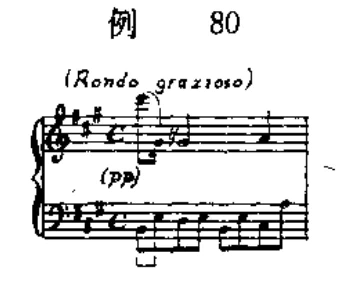
在一个连线的被加重的另一个音上使用踏板，是制音器踏板的一种有效的使用法，如例79所表明的，选自普罗柯菲耶夫的《瞬间的幻象》Op 22, No. 4。

例 79



例80尤其需要使用踏板，因为选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op2, No.2第四乐章的这一选段中的连线不可能单独用手指来连接。
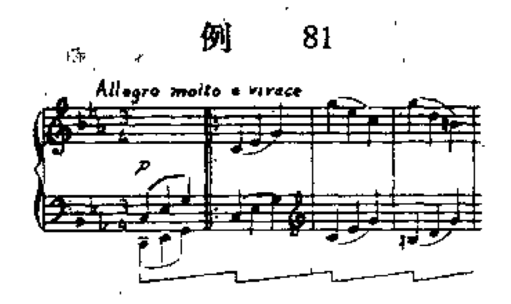
例 80



在选自贝多芬的《奏鸣曲》Op. 27, No. 1第二乐章的例81中，踏板应在第三个音的连线上慢慢抬起以避免块状的声音，并帮助保持单

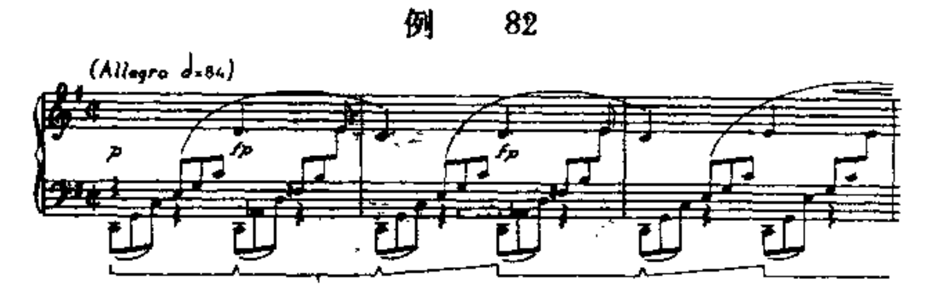
一的旋律线的感觉。

例　81
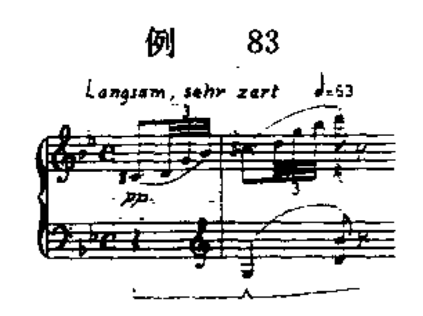


例82选自舒曼的《引子和热情的快板》 Op. 92的这些小节中，可以用抬起踏板来帮助形成并表明每个连线的收尾。

例　82



在静止前的一个连线的收尾之前，缓慢地逐渐放掉踏板，可以是用踏板帮助使声音完美的一个特别有效的方法。选自舒曼的《预言鸟》(自《森林的情景》, Op. 82) 的例83中，慢慢地抬起踏板，会更容易做到在最后D上的光滑的渐弱，并使声音逐渐停止。
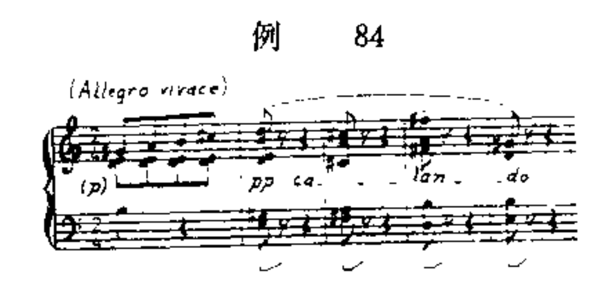
例　83



半连音(Portato)触键的踏板使用法

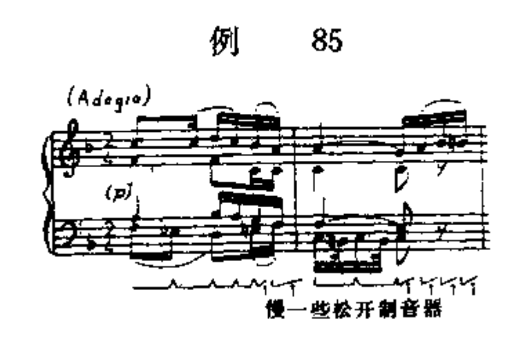
有着半连音奏法标志的片段要求踏板的特殊用法。只要可能，已举起的制音器应在每个音的最后逐渐地放掉，可避免以一种突然的、砍断的方式来制止住声音。如果能正确地做到，其效果应相同于一个弦乐演奏者到达弓子末尾时，把乐句最后一个音逐渐减弱。这里很重要的一点是，在要求这种半连音踏板法的音符上，当踏板即将抬起之前，手指要先把琴键放掉。当半连音出现于休止前时，这种踏板法会有特殊效果，如例84，选自贝多芬的《奏鸣曲》OP 2, No. 2第一乐章。

例 84



在选自贝多芬的《变奏曲》，Op. 34的例85中，虽然在半连音和弦和音符后面没有休止符，然而速度的缓慢可允许同时用手指和踏板来逐渐减弱声音。

例 85

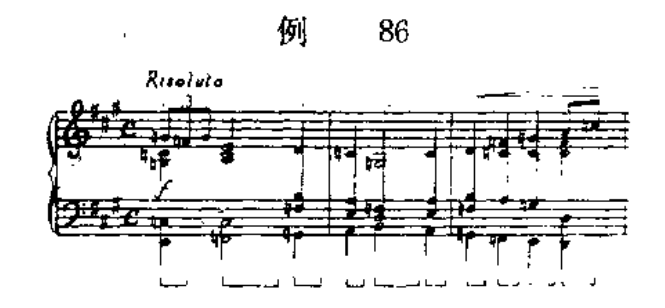


非连音触键的踏板使用法

有些要求沉重、略微断开的、非连音触键的片段，可以受益于短暂地触碰踏板。既然在每次击键之前存在一个没有踏板的地段，那么

踏板就可以和每个音或和弦同时地踩下去。德彪西的《阿拉伯风格曲》第1首中有一个使用非连音踏板法的极好机会(例86)。
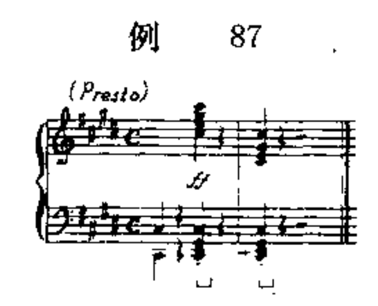
例 86



断奏触键的踏板使用法

有些标志着断奏记号的强音，会由于洪亮度和音色的原因，需要短暂地触碰踏板。例87选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op 27, No 2 第三乐章的断奏和弦，很适宜于这样运用踏板，因为和弦之间有足够的时间。
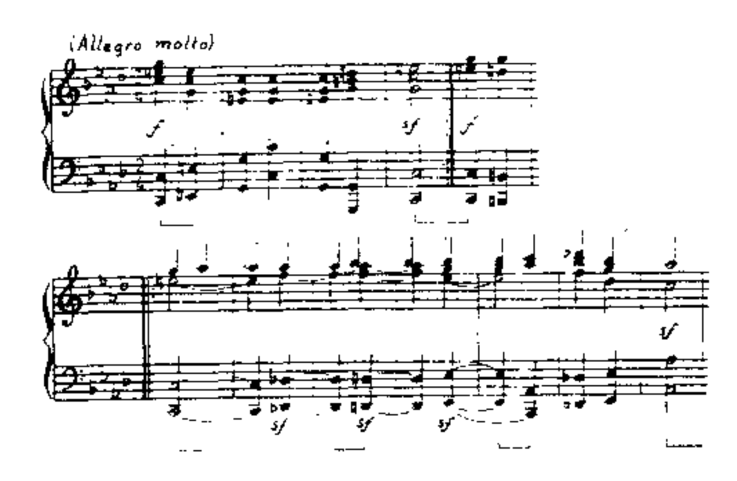
例 87



有对比性奏法的乐段

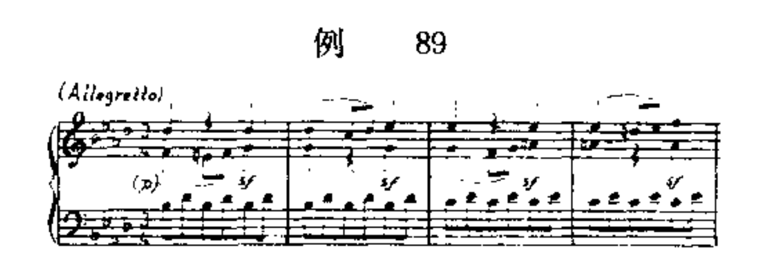
当对比性奏法的标志同时存在时，不应该由于粗心的踏板法，而使一个奏法因损害另一个而得到改变。当演奏古典时期的音乐时，这个概念尤其重要。例如，贝多芬的钢琴作品充满了有多种奏法标记的乐段。在例88，选自他的《奏鸣曲》Op. 110第二乐章中，在奏法上十分复杂。虽然也需要一些踏板来加强连线，但应保持在最低限度。

例　88



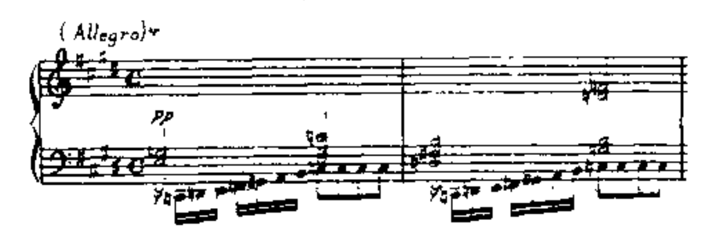
选自贝多芬的《奏鸣曲》Op.10，No 2第二乐章的例89中，右手两个旋律声部对比性的奏法，排除了踏板的使用。

例　89
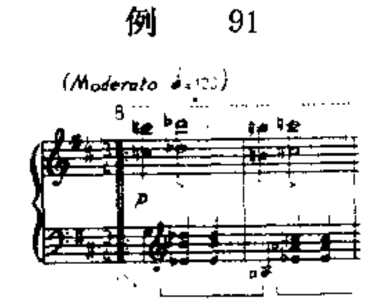


在一个其他地方仔细地提供有奏法标志的曲子中，当出现一连串没有奏法标记的音符时，通常暗指非连音的触键。选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.14，No. 1第一乐章的例90中，重复的八分音符一定不能用踏板。有关这个片段的一个通常的错误，是在左手最后的八分音符上踩下踏板，从而无意地产生了一个连线。

例　90



在舒曼的《蝴蝶》，Op 1，No 2的这个选段中(例91)，左手强拍上可以达到一个完全的连音踏板效果，只要它们用手指保持到踏板刚踩下去之后，然后再把手移到第二拍的和弦。这样就可以使右手的断奏八度很清楚地被分开。

例　91

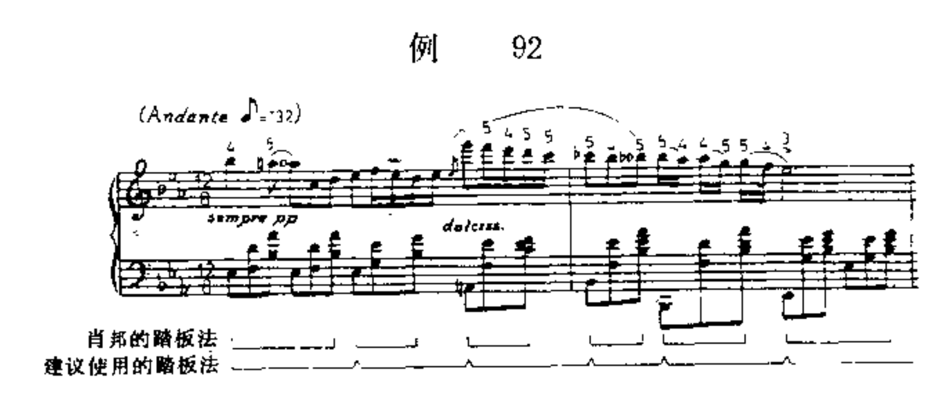


踩踏板经过奏法的标记和休止

有许多情况下，演奏者必须踩住踏板经过半连音、轻巧地(leggiero)、断音、连线或休止标记。许多钢琴家没有认识到，一个用连音触键弹奏的使用踏板的段落，会和一个用其他触键弹奏的段落有着不同的声音质量，即使在所有情况下踏板都能同等地把音符连接起来。这里的区别就在于所用的不同触键而产生的微妙程度的细微差别，和速度的伸缩处理（rubato)。不管踏板的用量多少，演奏者必须遵守作曲家所写的奏法标记，这一点即使一再强调也不会过分。这种段落的一个例子，可在肖邦的《夜曲》，Op.9，No.2中见到(例92)。踏板法、奏法和指法都是作曲家写的。肖邦的标记也许应解释为在左手每个新的

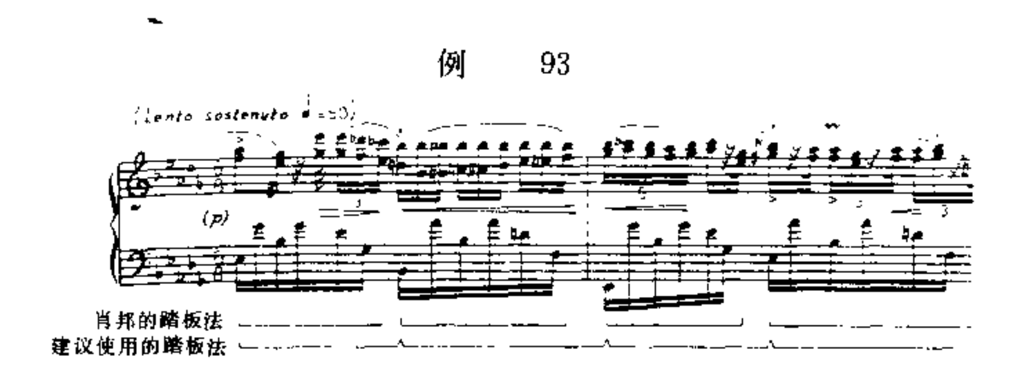
和声变化时有规律的连音踏板法。

例 92
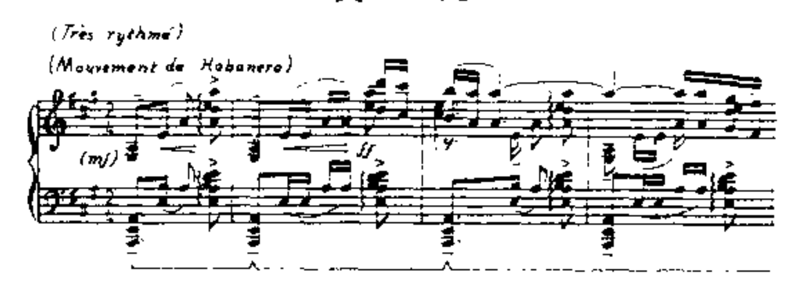


有些作品虽在旋律线内有许多短连线和休止，而由于风格以及延伸的和声支持的需要，也许仍然要求相当长的踏板。在这些情况下，必须用轻微的伸缩处理和声音的细微差别，来使奏法标记更为明显。选自肖邦的《夜曲》Op. 27，No 2的例93，提供了作曲家原来的踏板法，同时有一个建议使用的连音踏板法。

例 93



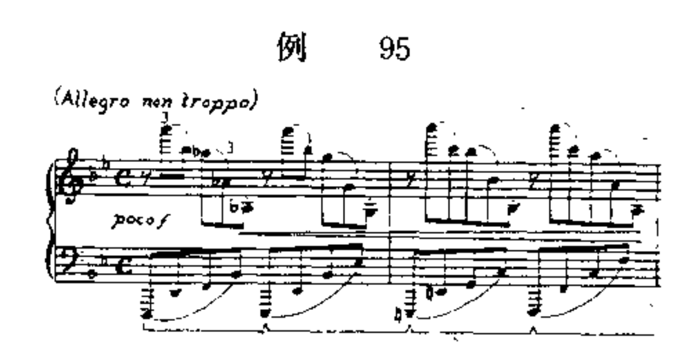
很多其他作曲家写了在长的延伸踏板中要求有不同奏法对比的乐段。例94表明德彪西如何在他的《格拉纳达之夜》（选自《版画集》）中，在跟着每个强拍上持续音的整个一段踏板之内，用连线和断音、半连音和持续音标记，来表明细微程度的强调和轻盈。

例　94



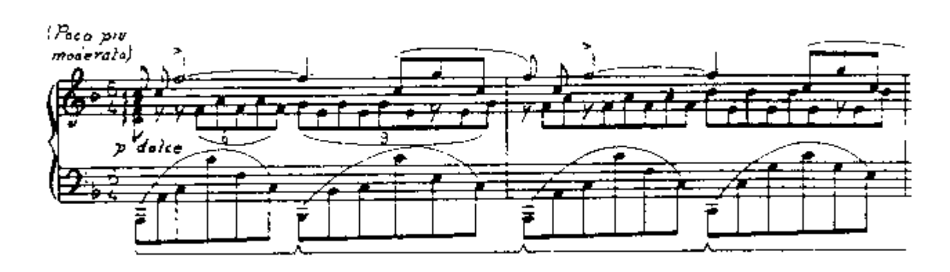
在一个使用踏板的范围内仔细地坚持奏法标记，往往会产生对节奏的一种微妙转移，如例95，这里勃拉姆斯在他的《第二协奏曲》第一乐章的一个段落中，用连线来突出右手三连音中三对二的节奏。

例　95
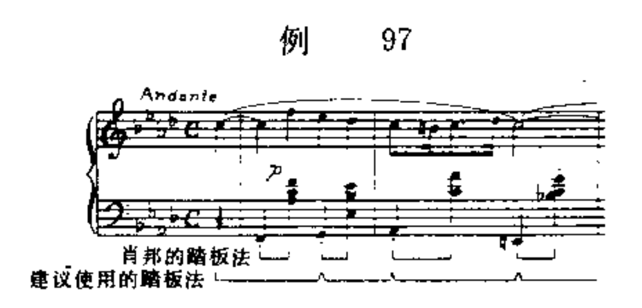


在例96勃拉姆斯的第一协奏曲第一乐章的选段中，仔细地遵照他的奏法标记，会给标有断音和半连音的曲调音一种特有的音质，并确保在句法上不至于匆忙。

例　96



断音可能在伴奏音型中被用来标明触键上的轻盈，作为和旋律材料中丰富的歌唱性声音的一个对比。选自肖邦的《夜曲》，Op.55,No.1的例97，提供了作曲家原来的踏板法。它也许应被解释为有规律的连音踏板法，并在每半小节上换踏板，而不是在这之前。

例　97



用踏板来突出节奏

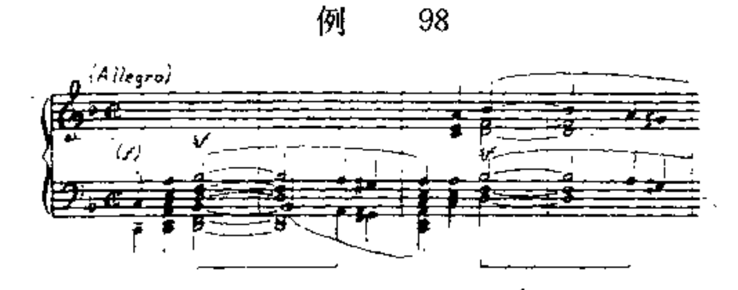
如果能被聪明地并富有想象地掌握，踏板就可以在突出写明和未写明的节奏中，成为一个可贵的伙伴。这种用途是踏板作为增加色彩工具可以起到的多种作用中的另一个。

写明的重音的踏板使用法

踏板往往可以用来给一个写明的重音增加色彩和强调，只要它不改变作品中另一声部的奏法。在选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.31，No.2
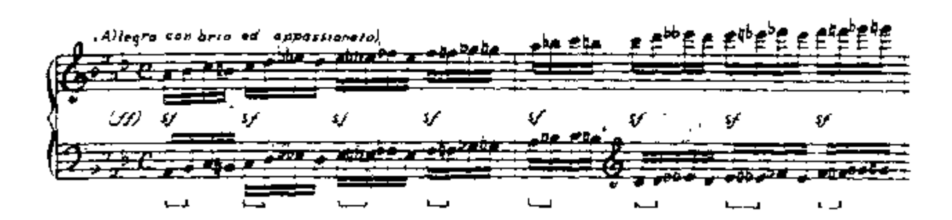
的例 98 中，踏板不需要用来连接，而只是为加重突强的和弦

例 98
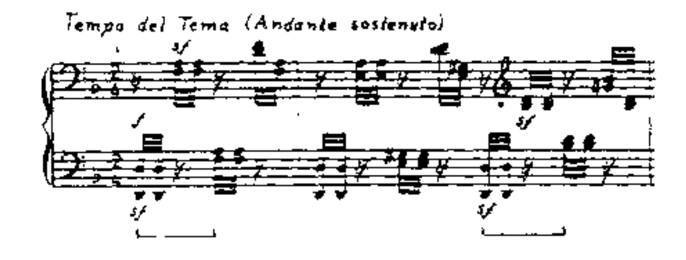


选自贝多芬的《奏鸣曲》Op 111的例99，极快的速度只允许演奏者在每个突强重音上尽可能短促地触碰踏板

例 99



门德尔松的《庄严变奏曲》第12变奏中(例100)，踏板充当技巧上的一个帮助，因为完全可以理解，对许多钢琴家来说，要产生必要的额外力量以强调贯穿于这个困难的变奏中的突强重音，是十分困难的。

例 100
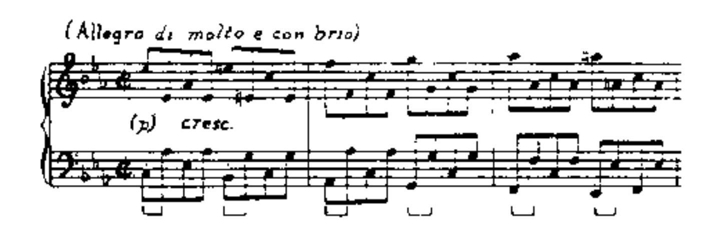


加重一个断奏记号的踏板用法

一个断奏记号可能偶尔被用来标志一个重音。这一用法在十八和十九世纪初期很普遍。演奏者必须通过音的上下文，来判断究竟一个点或一个尖角形记号表示音符的缩短或是一个重音，或同时二者兼而有之。例101中，可在每个标有断奏（重音）记号的八分音符上触碰踏板，虽然在这个选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.13第一乐章的选段中，使用踏板并非绝对必要的。
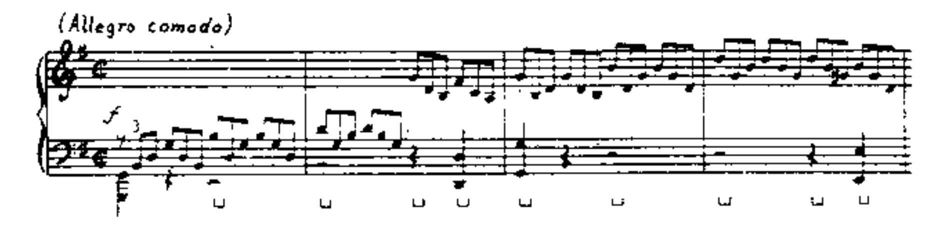
选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op 14，No 1第三乐章的例102，也有类似的情况。既然这一片段要求有比前面例子强得多的力度层次，使用小的非常短促的触碰踏板就是完全有道理的了。



例　101



例　102
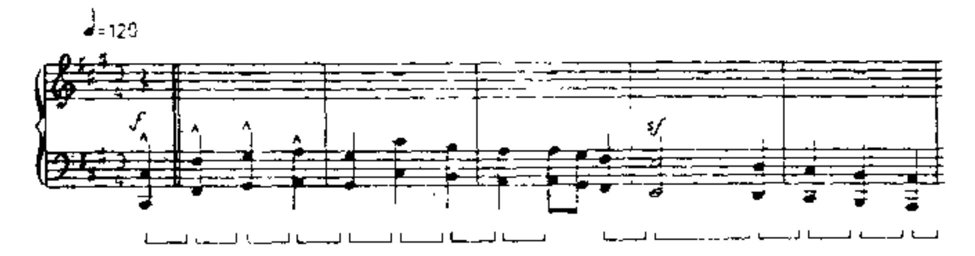


重音踏板法

一种重音踏板法，可以用于具有重音的，沉重的非连音触键的段落。选自舒曼的《蝴蝶》，Op 2，No. 3的例103中，制音器应在每个八度发出声的同时抬起。然后，当手指起来移动至下一个八度时，踏板也应该抬起来。声音应可听见有大约一个十六分音符时间的间断。但建议要小心，因为当演奏者现在难得地享受用踏板来“管住拍子”时，会

有一种很强的诱惑力要把脚踩踏出响声来.
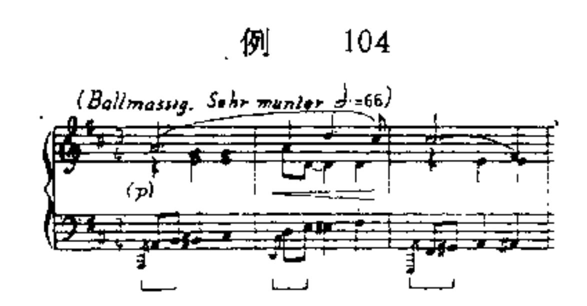
例　103



未写明的重音的踏板使用法
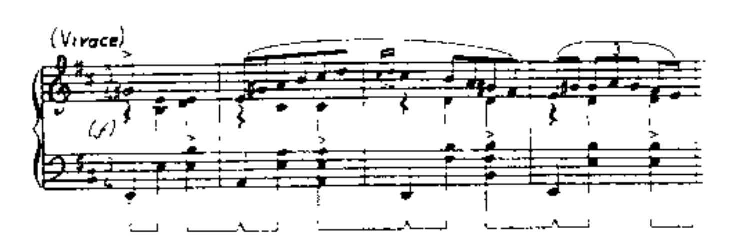
即使作曲家没有写出重音，踏板也可以用来强调一个恰当的拍子或节奏脉搏。和舞曲形式有关的乐曲尤其适用于这种踏板法处理。例104中，舒曼指出他的《D大调叙事曲》的性格是"如同舞蹈"(Ball mässig)。乐曲最初的单个踏板法标记，是他告诉演奏者要使用一些踏板的做法。

例　104



选自肖邦《D大调玛祖卡》，Op. 33，No. 2的例105的典型玛祖卡节奏，要求在第一和第三拍上有一个具有特点的重音。
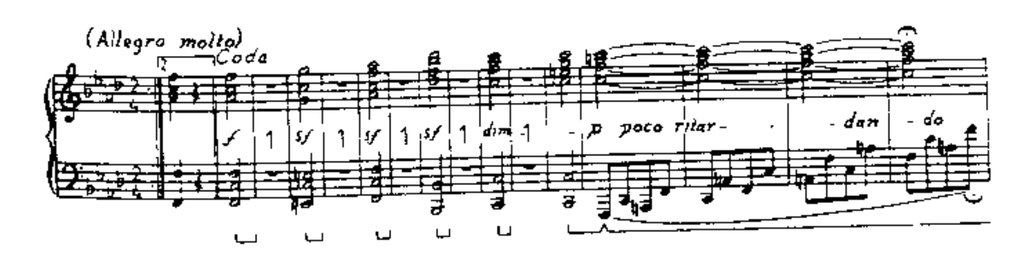
例　105



踏板的松开作为重音的一种形式
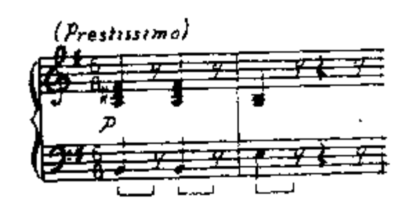
一个节奏不但可以通过在一个音符上加重音来使之突出，也可以通过在一个休止前把一个音或和弦上的踏板准确地、突然地放掉。这样休止就变为它独有的一种"键击"。强的段落要特别注意，因为踏板实际上可能需要提前一刹那放掉，以便使声音准确地在休止时停止。例106中可以清楚地看到这种片段，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op. 110第二乐章。

例　106



一个经常性的错误是在一个长的休止前出现的和弦上，把踏板保持太长，从而给了它一种重音。在例107选自贝多芬《奏鸣曲》，Op. 109第二乐章的选段中，每个和弦的声音必须准确地有同样的时值，只是很快碰一下踏板以丰富音色。

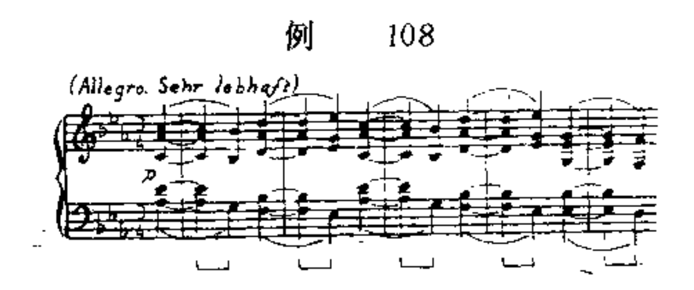
例　107



为突出一个切分节奏的踏板用法

在有些段落，当在一个扩展的乐段中一个切分节奏很难突出时，踏板可以用来维持一个有规律的脉搏的感觉。在舒曼的《维也纳狂欢节的故事》，Op 26中，同一切分图式持续了40小节。虽然在印刷的谱上节奏仍是清楚的，对于听的人，它听起来好像每个小节线提前了一拍。例108表明的踏板法，可以通过在每个强拍上提起制音器以松开共振泛音，来使声音有一个轻度的增强和音色的变化，以帮助突出实际的节奏。
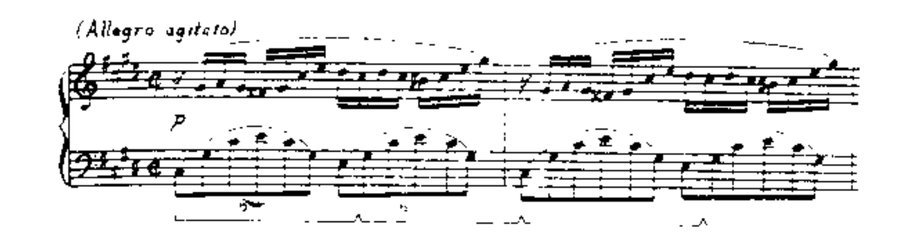
例　108



避免反面的踏板重音

正如同触碰踏板可以突出一个重音，因此突然没有踏板会产生一个反面的重音。选自肖邦著名的《即兴幻想曲》，死后出版的Op Posth. 66的例109，有一个极好的例子。这里，自然的诱惑是在每小节后一半上把踏板抬起来，以适应于低音部的分解和弦从根音位置到第一转位的位置变化。把踏板晚一个十六分音符更换，会减少由于准确地在小节中间更换踏板时因强调了升D而造成的过于沉重的效果。

例 109



踏板法和力度变化

艺术地使用制音器踏板和力度变化具有密切的联系。而这一领域至今相对地未被演奏家们所探索，然而它为踏板的富有想象力的使用所提供的机会，则几乎是无限的。系统地介绍这些踏板法技巧，甚至对中等程度的钢琴家也是绝对必要的。
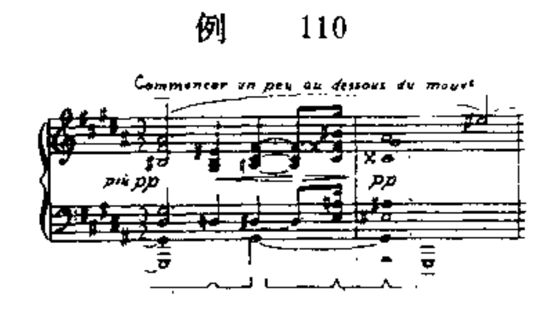
一个单音或和弦上的增强效果

制音器踏板可以在有限的方式内，用来在一个音或和弦上做出渐强或渐弱。虽然当个别的音一旦被弹奏以后，不可能用触键的方法使它们增强，却可以用踏板来使音量稍有增加。这种效果在录音室或小演奏厅中就更为明显，而在大音乐厅的舞台上，往往许多微妙的细节丢失了

下面两个例子包含作曲家要求在一个音上声音有增强的原来标记。虽然两位作曲家都是有经验的钢琴家，并非常熟悉键盘的能量及其局限性，使演奏者有可能被引向把这些标记理解为作曲家希望达到管弦乐或声乐效果。但那看来是逃避这个题目的一个容易的办法。在一个音上标有渐强——渐弱的段落中，在弹奏写有增强标记的音符或和弦后立即把踏板踩下去，能取得声音的稍微增强。当踏板踩下去的一刹那制音器被提起时，会有足够声音留下来，使来自周围琴弦的泛音的振动活跃起来，从而使整个声音产生一个小小的增强。
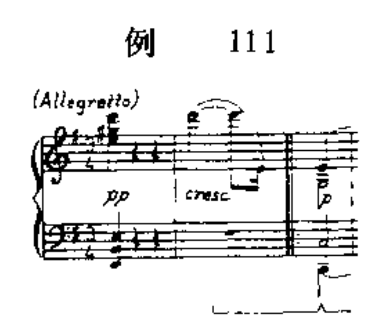
例110，选自德彪西的《向拉莫致敬》(选自《意象集》第1集)，包含这种不平常标记的一个例子。当有增强的和弦最初弹奏时，制音器不要提起来。然后，在大约一个十六分音符的时间之后，踏板应紧跟着踩下去。

例　　110



选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op. 14，No. 1第二乐章的例111中，甚至更难获得声音的增强，这不仅因为所写的音域高，而且也由于只能弹一个单音。很明显的，贝多芬企图转达一个富有表现力的表情滑音(portamento)的意思，正如一个歌唱家或小提琴家可以做到的那样。为了帮助做出所需要的效果，弹奏E时要用比前一小节所标志的很弱(pp)的力度层次稍多一些的音量。

例　　111



在选自舒曼的《狂欢节》，Op. 9的《帕格尼尼》中，有一个在和弦上要求声音增强的大家熟悉的标记。对这一有争论的片段的处理，本书第十章中有充分的讨论。
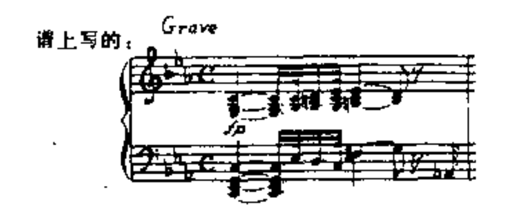
强后即弱效果
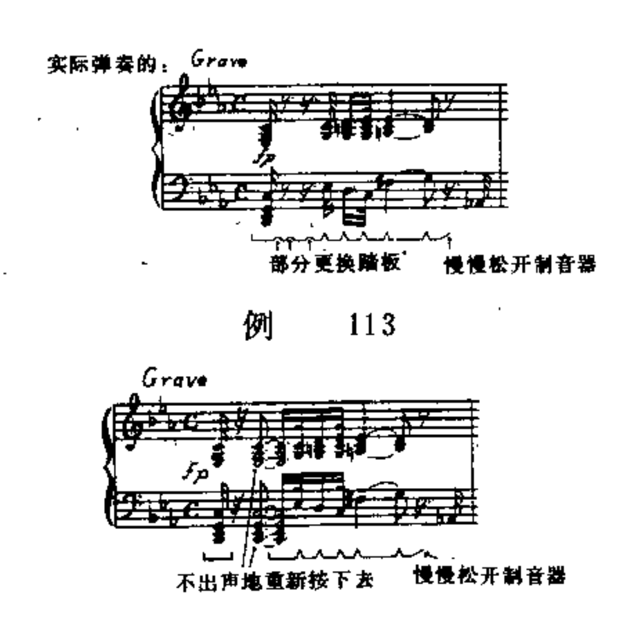
一个长的单音或和弦上有强后即弱(fortepiano)标记，通常被解释为一个强的击键，然后让声音逐渐消失直至弱，而并不需要进一步借助于演奏者。但这样的解释，尤其在一个共鸣很好的音乐会乐器上听起来时，不一定有足够时间让声音消失到所需要的更低的力度层次。这里列举出借助于制音器踏板的几种可能的解决办法。贝多芬的《奏鸣曲》Op 13 开始的和弦，可以用以下三种方法处理：

1. 强奏强拍上有连线的四分音符和弦并用踩到底的踏板抓住它。立即放掉琴键，但用踏板保持住声音。然后用踏板，让制音器轻轻地碰琴弦几次，逐步地制止声音，直至达到所需要的弱的程度(见例112)。制音器在弦上的这种轻擦，用极其仔细的方式来做到，以避免在任何一瞬间声音被过多地闷住。

2. 强奏强拍上有连线的四分音符和弦并用踩到底的踏板抓住它。在和弦被弹出的一刹那，放开踏板并把手指从琴键上抬起。现在很快地重新按下和弦的音，但要小心只把琴键按到足够使制音器提起来为止，而不让锤子出声地打击琴弦(见例113)。这第二种方法产生出的重音比第一种尖锐得多，但它是很冒险的。非常容易错误地计算这些快的动作，并在提起踏板和用手指重新按下音符之间，在声音中产生一个断裂。当重新弹下和弦时，如果琴键重新按得稍微过头一点点，也会发生不需要的重复的声音。

例　112





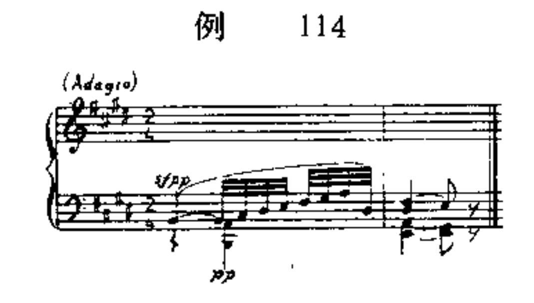
3. 不要用完全的强音弹奏和弦，但适当地少强调一些更加未满的低音。（莫扎特的《d小调协奏曲》，K.466乐队部分的长音上，用了一个完全相同的强后即弱的标记。在约翰·奎恩兹（*Johann Quants*）和列奥波·莫扎特（*Leopold Mozart*）的同一时代的教学法写作中也曾提到过这些，虽然没指钢琴，涉及的往往只是管弦乐队乐器）。

并不知道究竟贝多芬是否确实想要前两种方法中任何一种可以取得的声音的突然减弱效果。当然，在这首《奏鸣曲》（OP.13）写成的时间（1797－98？，1799初版），这样的踏板效果在当时大多数乐器上，即使不是不可能的话，也是极端困难的。然而至少有一个重要的钢琴家确确实实地遵守了这个标记。二十世纪伟大的贝多芬演奏家之一，埃德温·菲歇尔（*Edwin Fischer*，1886－1960），在这个作品的一张二次世界大战之前的唱片上用了这个效果。由于是灌在78转唱片上，不可能像今天灌唱片时可做到的那样，在录音时进行电子削弱或剪接。听着唱片，设法讲出菲歇尔用了两种方法中的哪一种来产生开始和弦上的突然强后即弱的效果。他以后写到，既然"它和悲怆的意思更加一

致"，应该尝试做到强后即弱的乐队效果，但他没有解释如何在钢琴上做到这一点。菲歇尔后来录制的同一奏鸣曲的一张唱片，没有用这一效果。
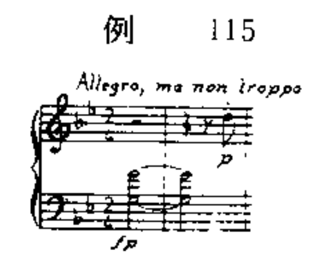
贝多芬在一个音上用强后即弱效果的另一例子，可在他的《奏鸣曲》，Op 2，No 3第二乐章中找到（例114）。这次力度由强掉到极弱。

例　114
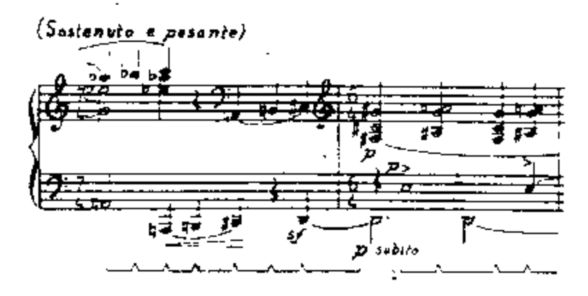


舒伯特偶尔也用这种标记，如例115所表明的，选自他死后发表的作品《降D大调奏鸣曲》第四乐章。

例　115



巴托克在他的钢琴奏鸣曲中明确地要求在一个音上把声音止住（见例116）。在一个脚注中，他要求演奏者"在踏板和琴键上把声音突然抑制住"。要做到这一点，演奏者必须进行如下两个步骤：1.在弹完7/4小节的最后一拍后，手指立即把两个音都放掉；然后用踏板短促地拍打琴弦，使声音减少到弱（P）；2.把D重新不出声地按下去，同时弹奏6/4小节强拍上右手的弱和弦；再把它和左手的D都抓在踏板里面．

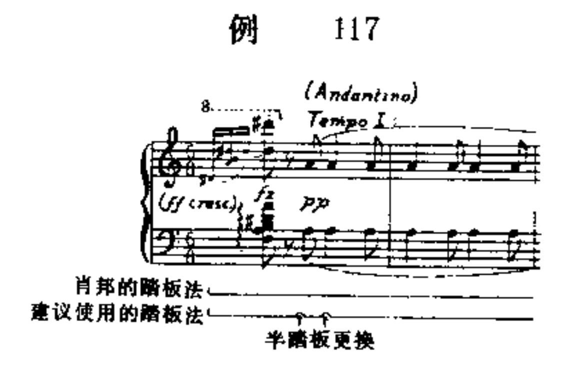
例 116



在一个强和弦后用制音器把声音止住

即使作曲家在一个很强地加重的和弦后没有写一个渐弱，有些情况可能需要把声音突然止住。选自肖邦的《F大调叙事曲》，Op, 38的例117，写明了作曲家自己的踏板法。在写这个作品的时候(1836－1839)，大多数钢琴没有今天音乐会用的乐器这样充足的共鸣。如果用肖邦原来的踏板法，最初几个很弱（PP)的重复音就会被盖住。因此，也许需要在弹第一个A时作半踏板的更换。
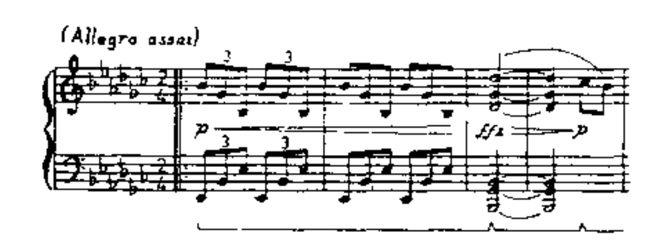
例 117



一个长的渐强的踏板用法
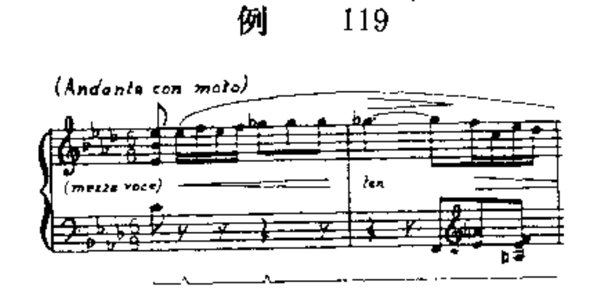
当快速的音型勾划出同一个和声时，踏板往往可以用来帮助做出一个大的渐强，如选自舒伯特的《降 e 小调钢琴曲》，D 946 的例118。

例　118



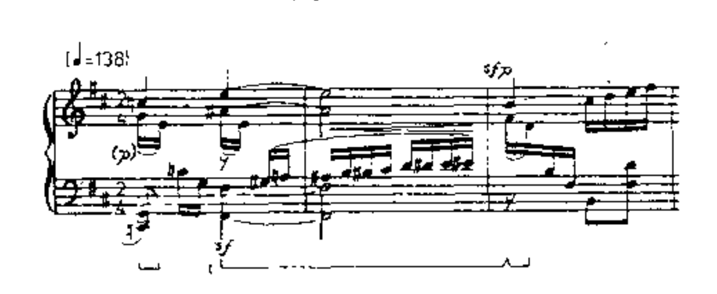
即使一个单音被重复时，踏板也可极大地帮助形成一个渐强，如例119，选自肖邦的《F 小调叙事曲》，Op.52。

例　119
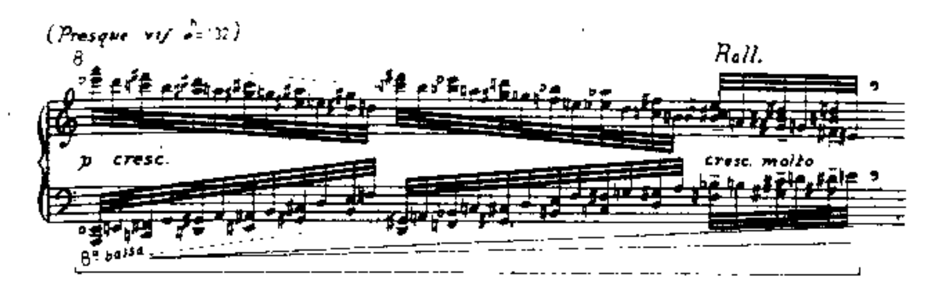


在舒曼的《捉迷藏》(选自《童年情景》)的例120中，一个长的踏板可以帮助形成所标记的渐强。由于半音阶是向上行方向移动，如果能保持快速和稳定的渐强，就不至会产生令人厌烦的模糊一片。

例　120



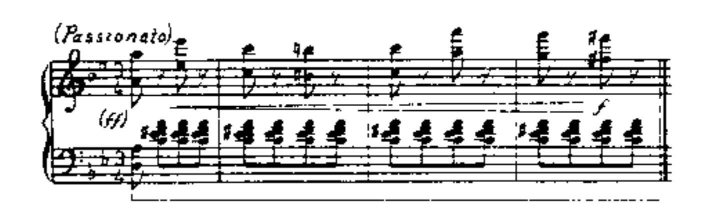
选自梅西安的《注视婴儿耶稣的二十只眼睛》（Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus)的例121，有另一个引人注目的例子，它用了一个长踏板经过一个渐强和部分半音阶的音型。踏板法是作曲家写的。原作没有节拍记号。

例 121



舒曼的《弗洛列斯坦》(选自《狂欢节》，Op. 9)的例122，如能保持一个大的、稳定的渐强，那么旋律和左手主要的和声之间在和声上的碰撞，不会是令人讨厌的。踏板法是作曲家写的。虽然整个曲子是3/4拍子，最后这几小节看来已转到2/4节拍。

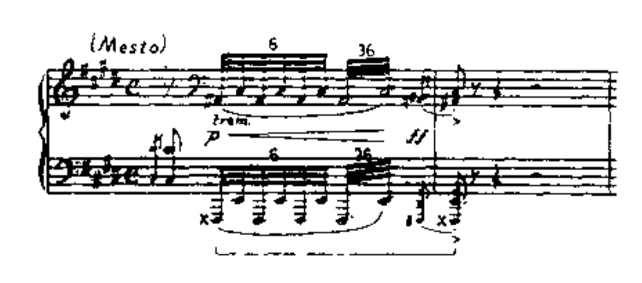
例 122
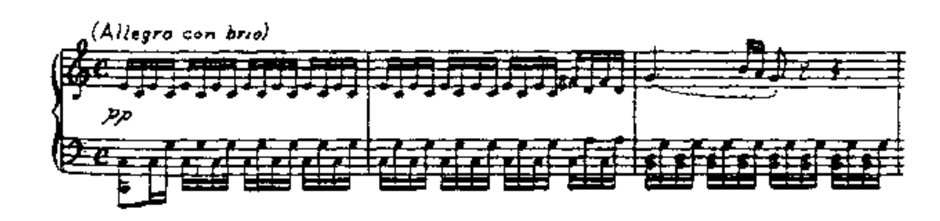


渐强震音的踏板使用法

有渐强的震音段落通常可用一个全踏板来帮助，如例123，选自李斯特的《匈牙利狂想曲》第12首。但并非所有震音段落都应用踏板，尤其当震音是有节奏的，并有一个强的动机性，甚至旋律性意义时。例124选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op. 53第一乐章的片段，是这种特征的一个很好的例子。

例 123



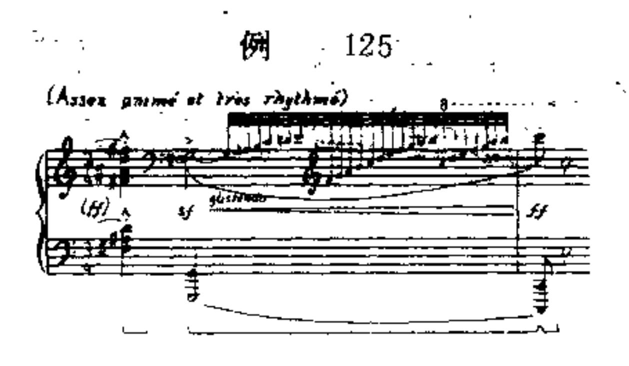
例 124



有渐强的刮键的踏板使用法

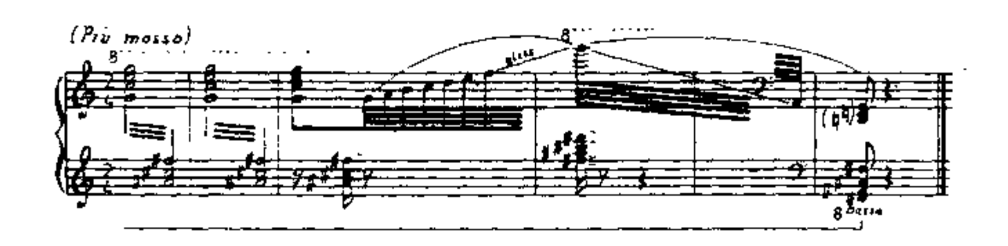
光彩的向上移动的刮键使用踏板几乎总能取得好的效果，如例125所表明，选自德彪西《钢琴组曲》的《前奏曲》。

例 125



在斯特拉文斯基对他的芭蕾舞剧《彼得鲁什卡》中三个乐章的钢琴改编曲的例126中，应该用一个不间断的踏板来加强快速交替的和弦和最后的刮键二者的光彩。前面的力度标记是十四小节前开始的一个渐强。

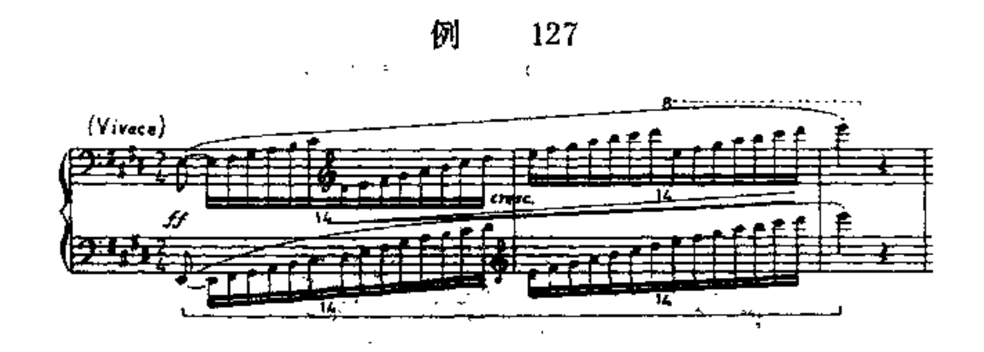
例 126



渐强的音阶片段
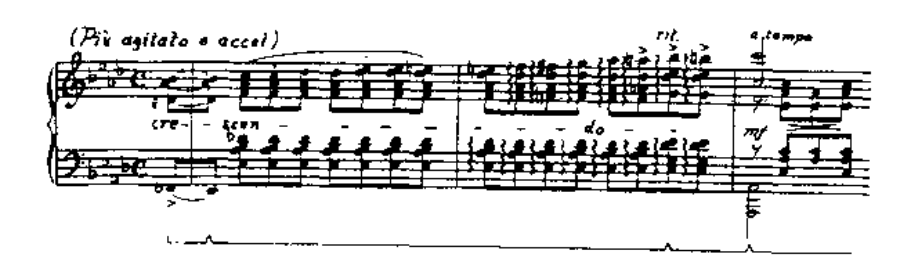
许多快速的音阶片段，需要用踏板来丰富音色。快速上行的，尤其如果用渐强弹奏的音阶，往往可以用很厚的踏板，如例127，选自肖邦的第一协奏曲第三乐章。

例 127



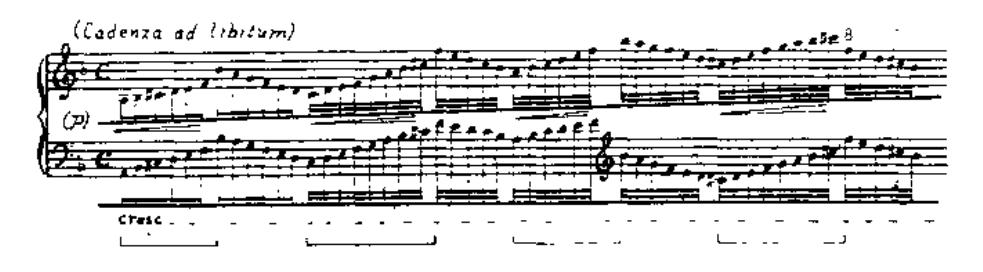
在李斯特的《葬礼》(选自《诗情和宗教的诸音曲》(Harmonies Poétiques et religieuses))的例 128 中，最上面的半音线条从下面的重复琶音和弦得到强的和声支持。在渐强的帮助下，这个布局允许大量地使用踏板。

例　128



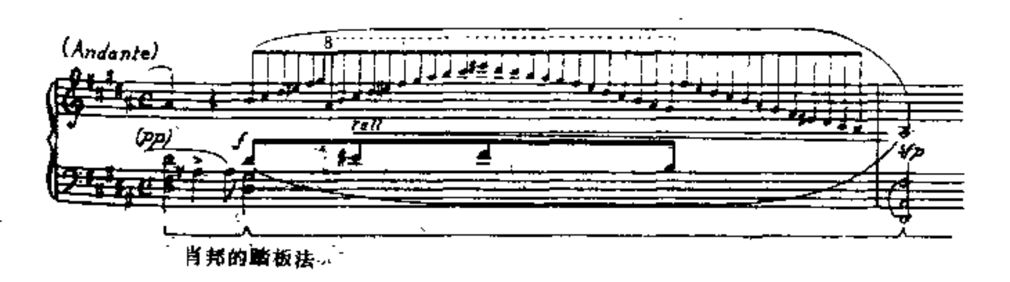
短促突发地使用踏板可以在加强一个渐强时有帮助，如例129，李斯特的《玛捷帕》(选自《高级音乐会练习曲》)。

例　129



当跑动的音阶音型向下行方向移动时，往往不可能像在上行移动的片段中那样，把踏板长时间地保持着。其他必须考虑到的有关踏板法的重要因素，是所写的音域和它的力度层次。在选自肖邦的《夜曲》，Op.62，No.1 的例130中，不换踏板地弹奏整个下行的跑动；只有当一个稳定的大的渐强一直继续到下一小节的强拍时，听起来效果才能好。
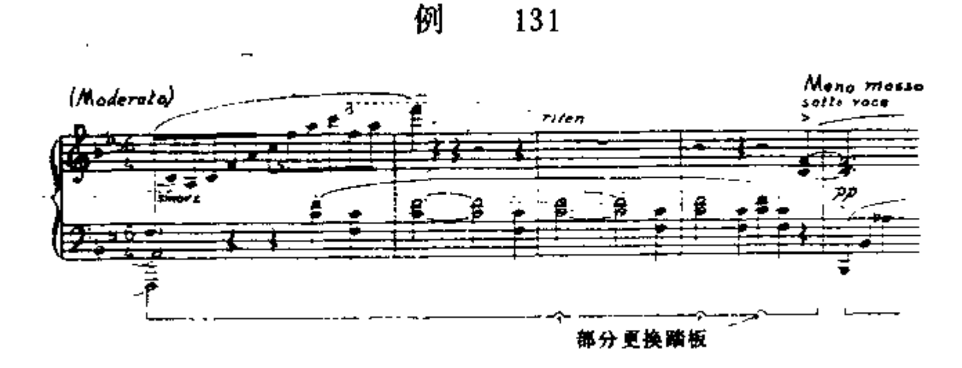
例 130



一个长的渐弱的踏板使用法

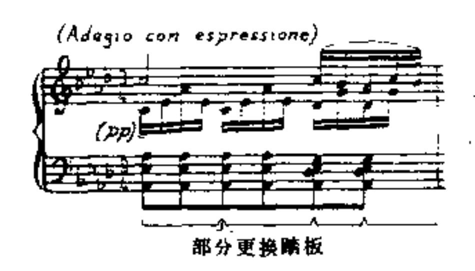
踏板可以帮助弹奏长的渐弱。选自肖邦的《G 小调叙事曲》,Op 23 的例131中，当声音需要圆滑地逐渐消失在稍慢（meno mosso）开始时的很弱(PP)中时,可能减弱得不够快。因此需要一连串半踏板的更换。只有演奏家的耳朵才能决定，在一个特定的乐器上，怎样把积累起来的宏亮度圆滑地减低到一个很弱(PP)，它所需要的此种部分更换踏板的准确次数和深浅程度。

例 131
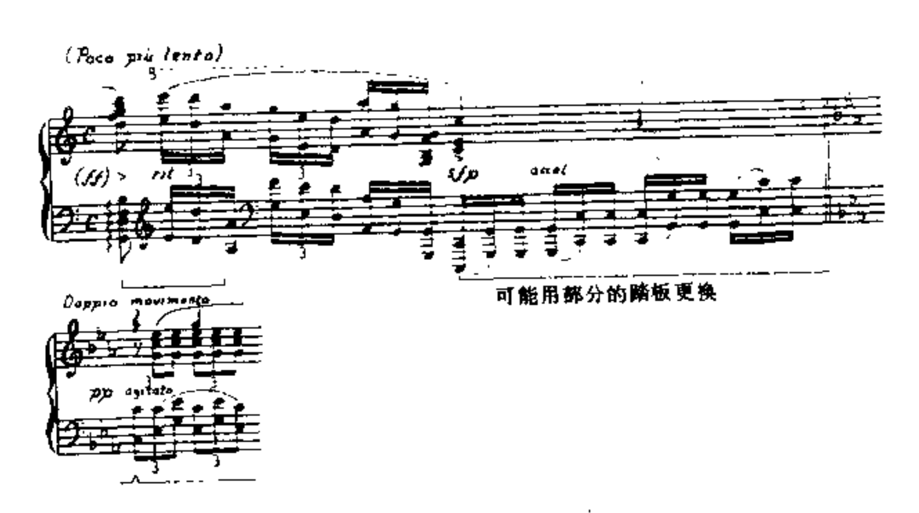


重复的音或和弦也许需要踏板的部分更换来防止宏亮度的形成过快，如例132,选自贝多芬的《奏鸣曲》, Op.27，No.1 第三乐章。这里，有使声音积累到一个不需要的渐强的危险，如果在开始两拍把踏板保持完全踩下去的话。

例　132



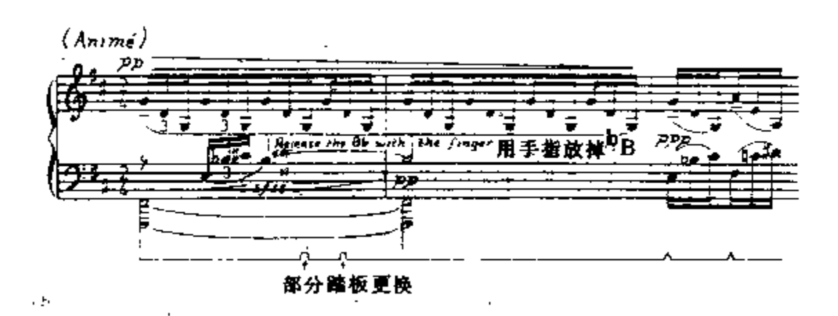
选自肖邦的《夜曲》，Op 48，No. 1 的例133，很强地暗示着要在后半小节有一个渐弱，并引向下一小节的很弱。踏板法是肖邦自己的，但后半小节在弱和渐快的标记后面可能需要另增加踏板的部分更换。

例　133



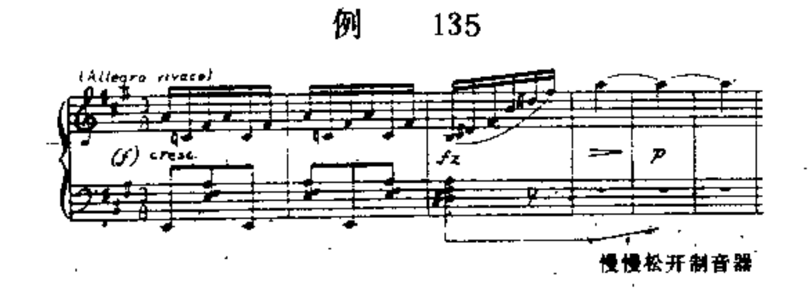
例134，德彪西的《运动》（选自《意象集》第1集），说明在开始很强的突强重音之后，踏板需要很快地换几次，以便使突然的渐弱听得非常清楚。在进行踏板的这些快速的部分更换时，一定不要丢掉低音的升F 八度。当制音器在踏板部分更换中轻擦琴弦时，降B 要用手指放掉。

例　134



选自舒伯特的《奏鸣曲》，Op.164第三乐章的例135中，在渐强结束处突强音后面的小节有一个渐弱，它暗指把踏板延迟地、缓慢地抬起。
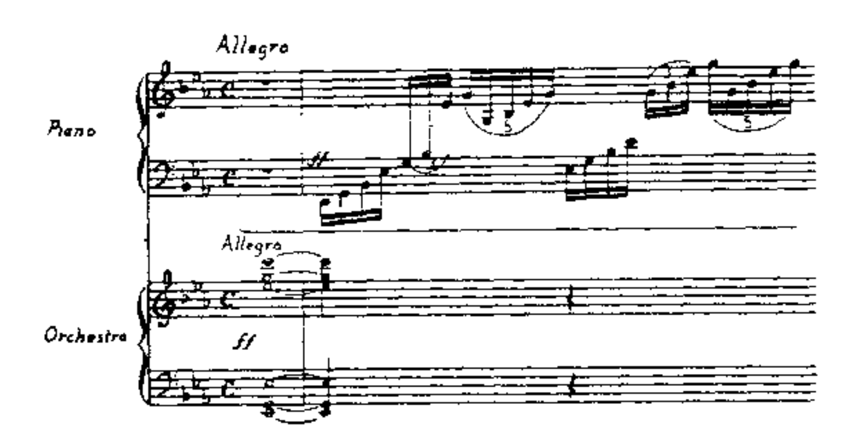
例　135



静止后的提前踏板法

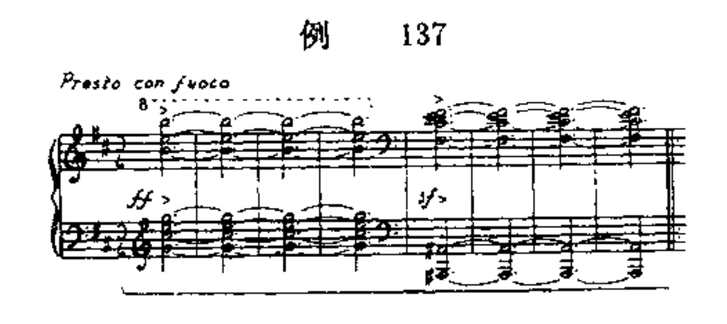
不论在一个作品或乐章的开始，或是曲子的中间，当一个音符或和弦在静止之后弹奏时，也许希望有最大限度的丰满声音。在开始弹之前把踏板踩下去，比先弹奏音符或和弦再晚一刹那踩下踏板，会产生更丰满的声音，因为当制音器已经抬起时，共振泛音会充分地振动。提前踏板法有时被称作"声学的"（acoustical）或"音色的"（timbre）踏板法。选自贝多芬的《第五协奏曲》，Op.73第一乐章开始的例136，包含一个这种踏板法的例子。有着紧接在前面由乐队演奏的很强的降E和弦，钢琴开放的弦甚至会在钢琴家开始弹之前就拣起共振泛音！

例 136
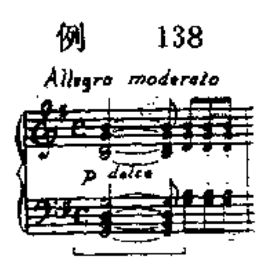


肖邦的《谐谑曲》，Op.20开始几小节的两个和弦(例137)，要求尽可能饱满的洪亮度。提前踏板法不但可用在第一个和弦上，而且在某种意义上说也可用在第二个上。保持踏板经过两个和弦而不要换。两个和弦在和声内容上很类似，而且在弹第二个之前，开始的一个已经足够地减弱了，因而不会产生不需要的模糊效果。

例 137
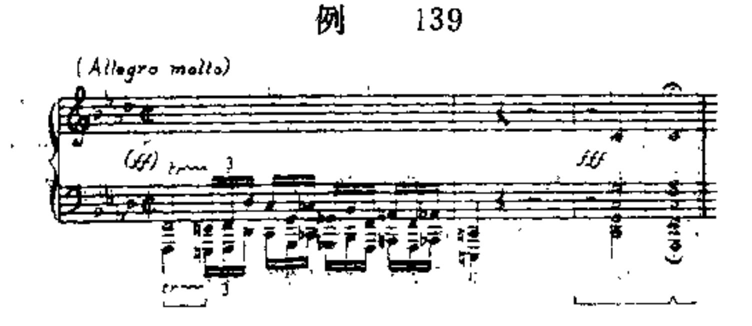


提前踏板法甚至可以用在作品的弱的开始，在需要尽可能优美的声音的地方。没有比例138贝多芬《第四协奏曲》的开始更好的例子了。

例　138



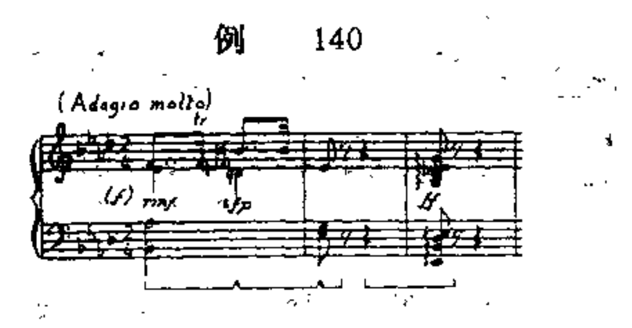
提前踏板法可以在一个曲子中间使用，如例139，选自肖邦的《前奏曲》，Op.28，No 18。由于最后两个和弦是在相当长的休止后面，在倒数第二个和弦前有充分时间把踏板踩下去。

例　139



选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.10，No 1 第二乐章的例140，包含另一个在曲子进程中使用提前踏板法的例子。

例　140
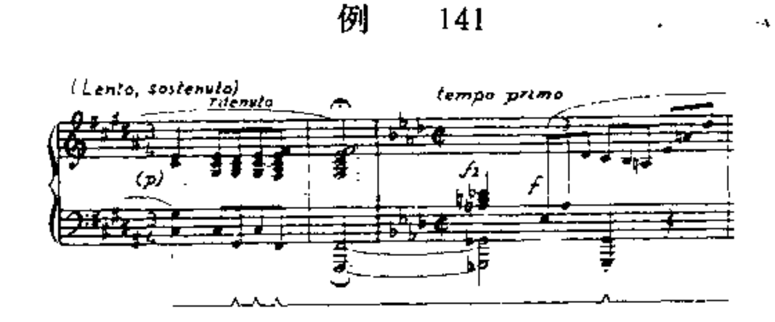


为不间断的洪亮度而使用的提前踏板法

提前踏板法甚至可用在有些前面并没有静止的片段。假如第一个

和声是在一个低得多的力度层次弹奏的，或有足够时间完全消失掉，提前踏板法不会造成相反的洪亮度之间令人不愉快的撞击。这一技巧可在选自肖邦的《幻想曲》，Op.49的例141中见到。这里提供了作曲家自己的踏板法。
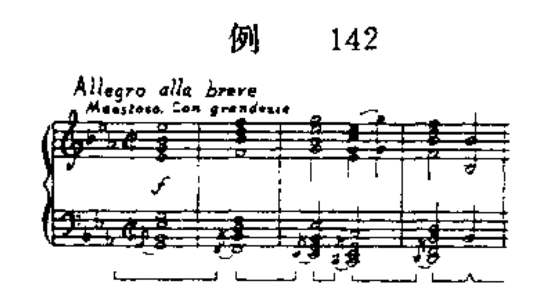
例 141



为声音的丰满而用的同时踏板法

当提前踏板法不实用时，和新的音符或和弦同时踩下踏板，会最大限度地得到音色的丰满。选自莫索尔斯基的《图画展览会》中的《基辅的大门》的例142中，左手的装饰音使踏板可以提早一刹那抬起来，以便在下一个和弦弹下的一瞬间再把它踩下去。制音器应在和弦弹出时，而不是弹出后抬起来。

例 142
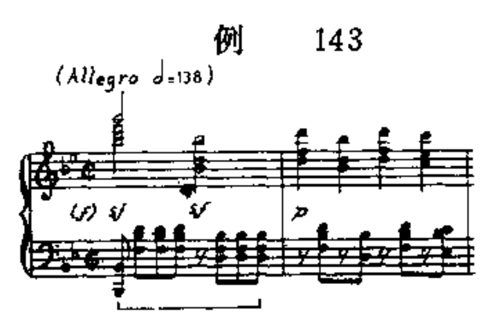


力度层次的突然下降

一个强的段落之后突然变到一个弱的力度层次，要求在踏板上要格外小心。选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.106 第一乐章的例143，必须在强的范围结束时声音上有一个小的间断，以便使弱奏的最初几个音

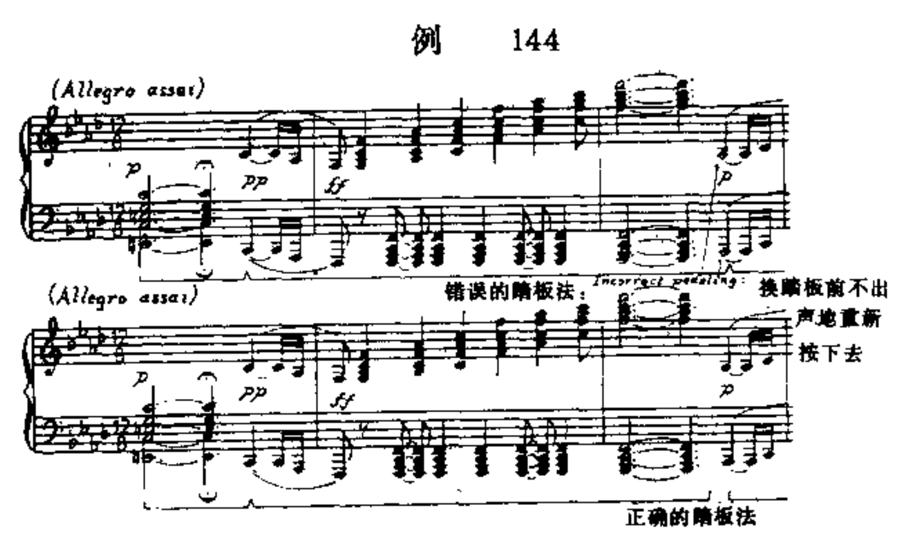
不被盖住。踏板法是作曲家写的。

例 143



在贝多芬的《奏鸣曲》，Op.57 第一乐章中，有些钢琴家用例144表明的第一种踏板法，使前面很强的和弦后面的弱的旋律音能清楚地出现。按照我的看法，这种办法造成一种非常非贝多芬式的声音；我宁可用第二个方案。如同例143，就在很弱(PP)之前提早抬起踏板会更好地达到所需要的织体的清晰度。

例 144
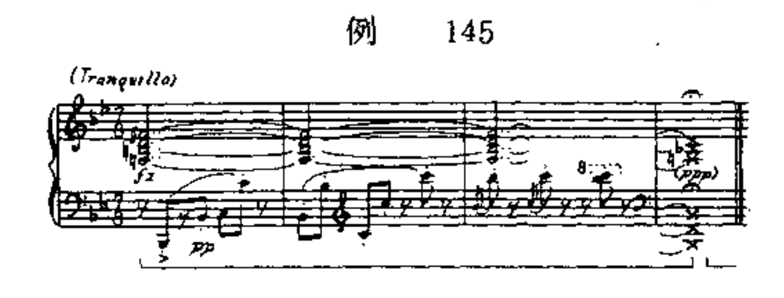


回声踏板法

例144列举了一个回声踏板法的例子，但从风格的角度来看是不正确的。然而这一技巧有正当的用途，特别在二十世纪。回声踏板法的演奏是通过在一个有踏板的地区不出声地重新按下或把音符保持下

来，然后放掉踏板以便使这些音可以单独显现出来。在选自布列顿的《夜曲》的例145中，作者说，最后一小节"这些(音符)应该在放掉踏板之前不出声地按下去。

例　145



为音色和特殊效果而使声音模糊
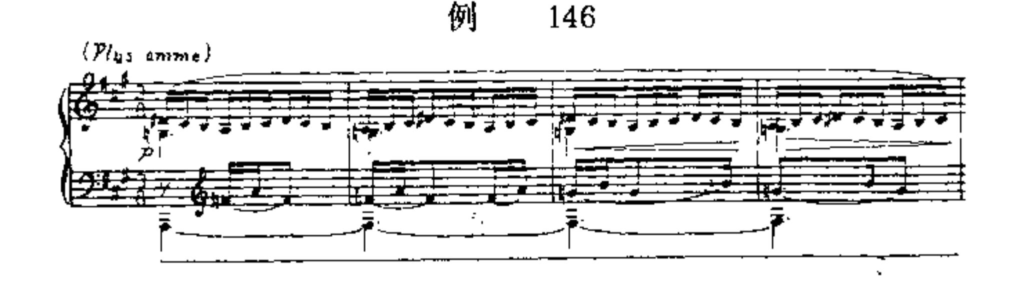
踏板可以用来有意地使某种音阶、类似华彩的音型、和固定音型图式变得模糊。作曲家也可以用它使快速音型变得模糊，以此作为一种特殊效果，这种使之模糊的做法往往发生在某种作为和声的稳定支撑的持续音上面。

下面的例子只是踏板的这种一般用法中极少的几个例子。

全音阶和五声音阶的踏板使用

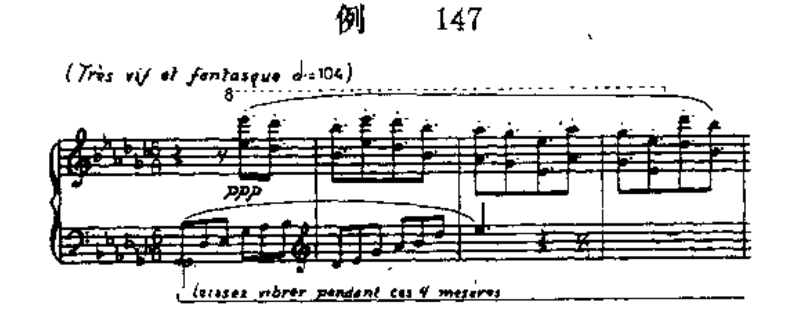
全音阶往往可以把踏板用得很厚，因为它的等距离的音程比其他音阶中不规则的音程能更加光滑地融合在一起。选自德彪西的《快乐鸟》的例146中，长的A 持续音帮助支持上面声部中的长踏板。

例　146



有时，五声音阶使用很厚的踏板时听起来也可以感觉很好。选自德彪西的《假面具》的例147中，踏板法的指示是由作曲家写的。

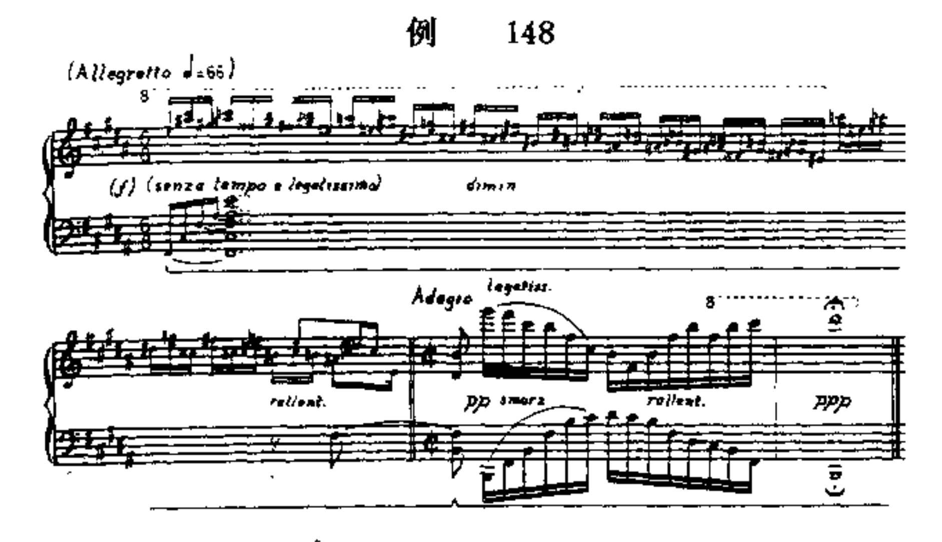
例　147



华彩音型的踏板使用

位于高音区并在低声部有一个强的和声支持的华彩乐段，可以有效地使用长踏板效果。选自肖邦的《夜曲》，Op.9，No.3的例148所表明的踏板法是原来的。

例　148

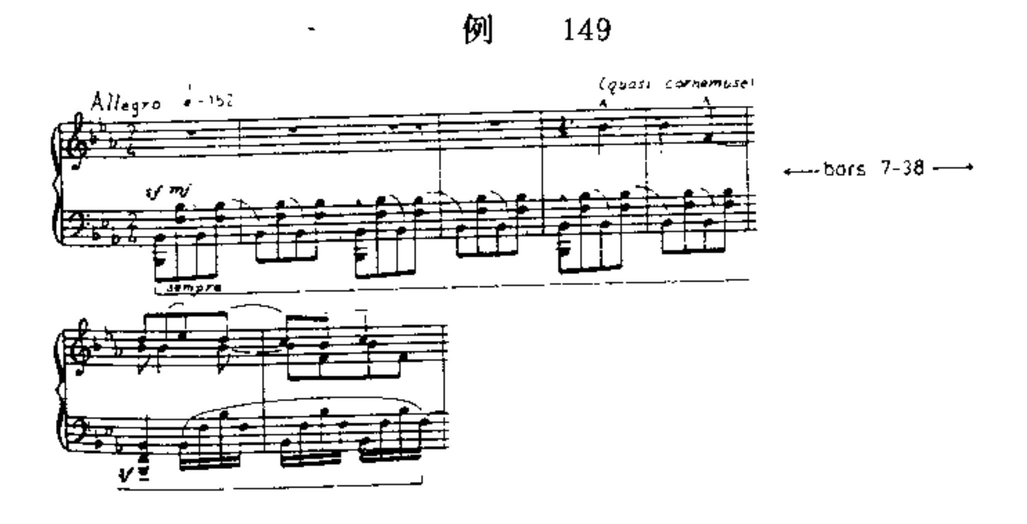


使固定音型变为模糊

在几个根据匈牙利民间材料写的作品中，巴托克喜欢用长踏板作为固定音型、风笛低音管似音型的支撑。例149，选自《十五首匈牙利

农民歌曲》的第15首，有一个从第1小节延伸至第40小节的长的不间断踏板。为使这样一个段落听起来不至于过分模糊，演奏者必须确实地给低音一个稳固的支撑，并要特别注意强拍上的重音。

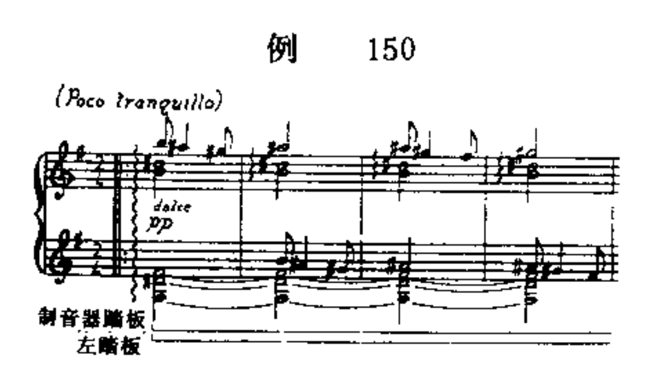
例 149



为特殊的情绪效果而使声音模糊

踏板的轻微模糊可以创造神秘的气氛。选自格里格的《特罗尔德豪根的婚礼日》(选自《抒情曲》)的例150中，制音器踏板可以保持4小节。踏板法是作曲家自己的。

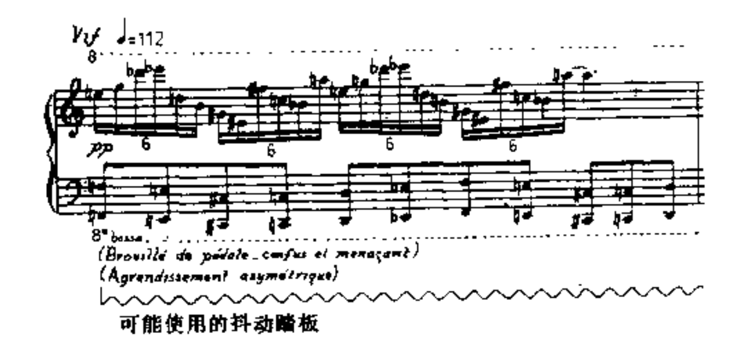
例 150



另一个为特殊情绪而用踏板使声音模糊的例子，可在例151中见到，选自梅西安的《爱之教堂的眼睛》(Regard de l'Eglise d'amour，选自

《注视婴儿耶稣的二十只眼睛》(Vingt regards sur l'Enfant Jésus))。这里作曲家要求演奏者"乱踩踏板"并使声音"混乱和威胁地"。原作中没有给节拍记号。

例 151



可能使用的抖动踏板

踏板的部分更换

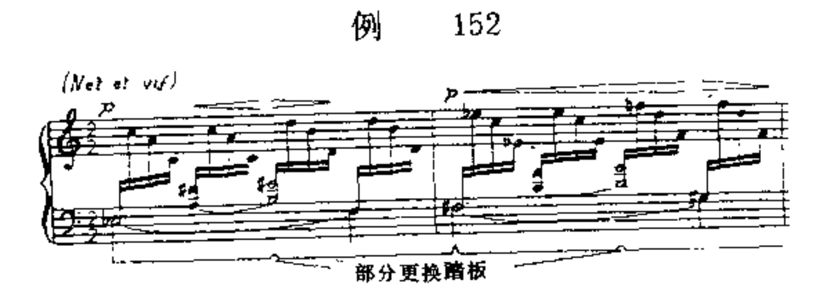
很多钢琴家似乎没有认识到在换踏板时,声音突然完全被制止住,往往不一定可取。有时演奏者可能希望从前面的一个音或一些音带过来一部分声音。在完成踏板的部分更换时,制音器必须在重新抬起之前仅仅允许瞬间的触碰琴弦。在音乐会大钢琴上,制音器必须完全停留在琴弦上一个适当长的时间以便把振动完全停住,因此很快地把它们再提起来仍然可能有相当多的声音被带过来。应在孤立的音或和弦上做试验,来看制音器必须和琴弦保持多长时间,才能制止住所有声音。经过练习,应该可能在发出一个强的洪亮声音之后,立即用制音器在弦上快速碰擦,来消除不同量的声音。在特定的作品中,只有演奏者个人的审美力和耳朵的敏感性,才可以确定一个为产生恰当程度所需要的模糊而用的部分踏板更换,和一个使声音太干并把有意需要带过来的洪亮度丢掉过多的踏板更换之间的界线。"半"踏板的叫法通常用来指踏板的部分更换,但它有些令人误解,因为在很多情况下,原来洪亮度的一半以上必须留下来,而在其他情况下则要少一些。当一个片段能以音乐会演奏速度弹奏,而所有力度变化都能恰当地做到时,

再在一件好的乐器上进行耐心的试验，无疑会是最好的教师。

有低音线或持续音的部分更换
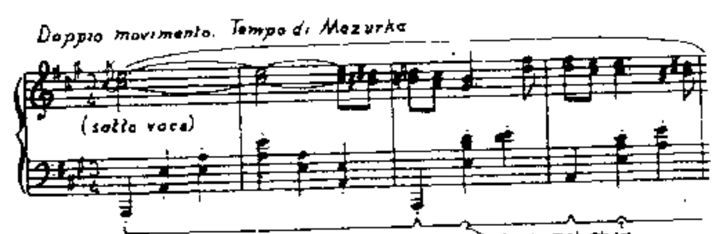
当一个低音声部的洪亮度不能用手指来保持，而又必须留下来作为持续音进入下一个和声时，往往需要踏板的部分更换。德彪西的钢琴音乐中充满了许多这样的例子，如例152，选自他的《雨中花园》(选自《版画集》)。

例　152
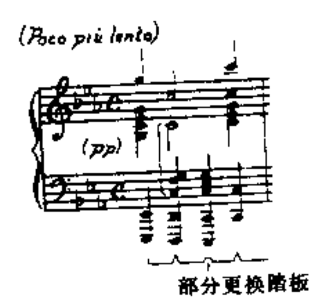


选自肖邦的《波兰舞曲》，Op.44的例153中，在旋律下行移动的小节的第二拍，踏板的完全更换会夺去A 持续音的宏亮度。因此需要部分地更换踏板。

例　153



在有些情况下，上面的一个旋律声部必须用踏板使它留下来，如例154，选自弗兰克的《前奏曲、圣咏和赋格》。在这一段的前面几小节，作曲家指出所有和弦都要用琶音弹，并用左手跨过去弹最高的音。


例　154

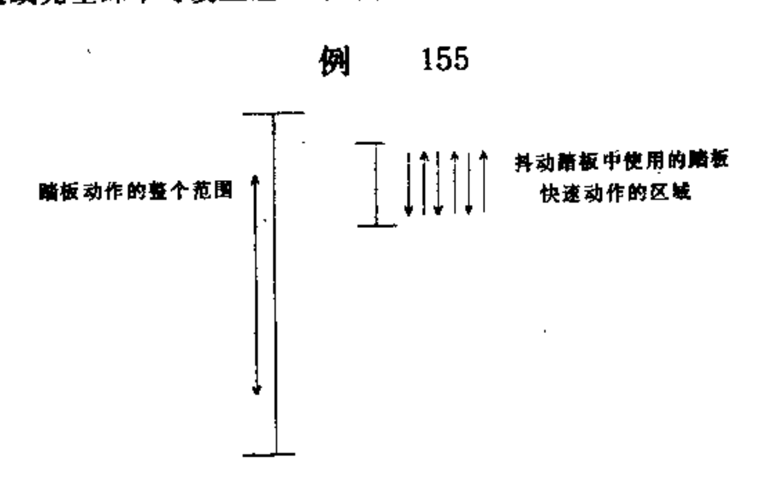


在长持续音必须保持的许多有疑点的地方，可以用延音踏板来解决(见第3章)。

抖动或颤动踏板法

抖动(flutter)踏板或通常称为“颤动”(vibrato)踏板的，最好被形容为踏板的一种快速的、相当浅的动作，它使制音器碰擦琴弦，从而既不使声音完全闷住，又使琴弦不能完全的振动。制音器的抖动动作应该越快越好，以避免声音中有阻塞或被砍断。任何时候不能让踏板在被提起或完全踩下时发生碰撞(见例155)。
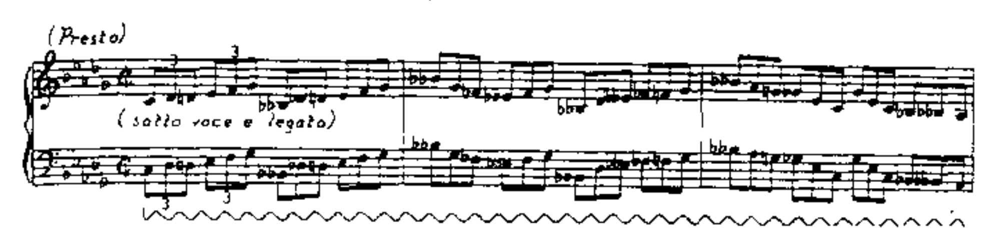
例　155



为音色而使用抖动踏板

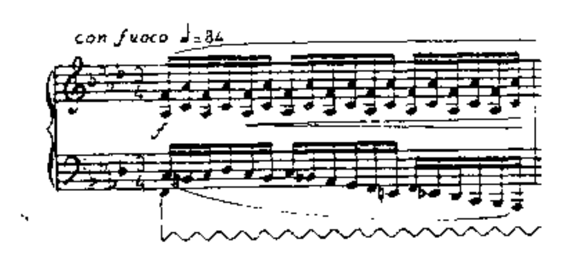
使用抖动踏板法的一个传统例子是肖邦的《奏鸣曲》,Op.35的整个最后乐章。例156的这一选段中，它的轻薄的、不规则的模糊感,产生了令人毛骨悚然的"坟墓上的风"的效果。

例 156
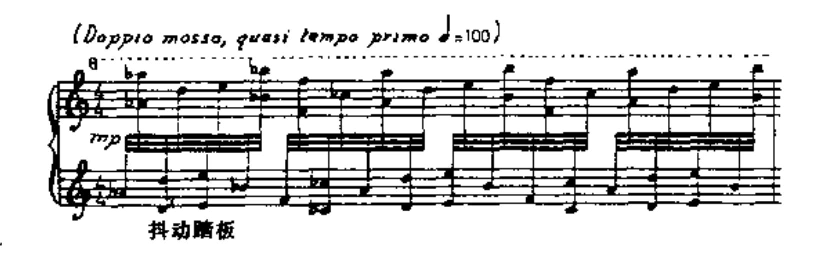


抖动踏板的类似用法可在肖邦的《夜曲》,Op.15中见到(见例157)。在每一对十六分音符处换踏板会产生连线,而不用踏板弹这个片段,除了在共鸣最好的音乐厅之外,任何其他地方听来都会感到声音太干。一个快速抖动的踏板会产生所需要的共鸣和音色，并且不会形成成堆的使用踏板的声音。

例 157



偶尔一个作曲家会特别标明抖动踏板法，如例158，选自巴伯的《钢琴协奏曲》第一乐章。

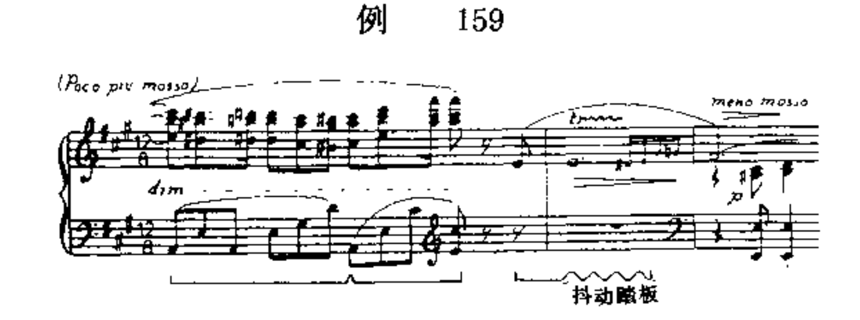
例 158



用抖动踏板减少宏亮度

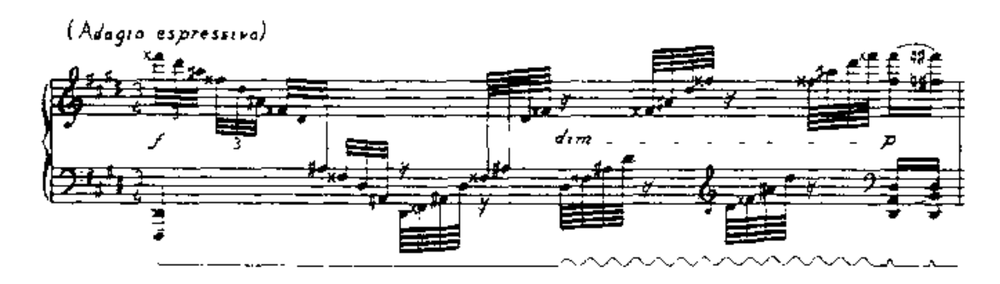
有些情况下，一个织体必须比正常情况下更快地减少声音的洪亮度。例159中的颤音，选自肖邦的《船歌》，Op.60，必须有一个迅速的渐弱。

例 159



例160，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.109第一乐章，当做出渐弱时，抖动踏板可以减少声音，使得在到达弱(p)时，整个地换踏板不致于产生力度层次的突然下降。从强到弱的长踏板是贝多芬自己的，但由于现今乐器具有更大的共鸣，必须要用抖动踏板稍加改变来完成。

例 160
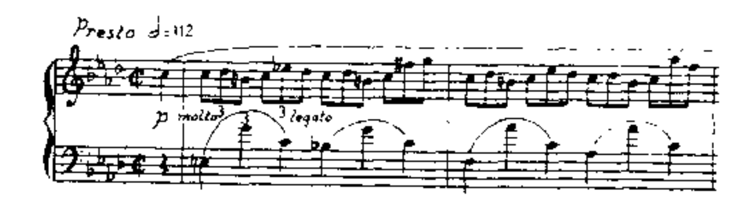


把手指和抖动踏板法结合起来

有时手指和抖动踏板法同时使用会很有效果。钢琴家用不同方法来处理例161的肖邦《练习曲》，Op.25，No.2。有的演奏家不用踏板，其他的用只松开四分之一到一半的制音器。手指和抖动踏板的结合是第三个可能性，只要演奏者的左手有一个相当大的指距。这首乐曲中踏板技法的最后选择，要根据演奏者自己的审美力、音乐厅、乐器等等。



例 161



制音器声音的部分释放

踏板法的一个普遍被忽视的方面，是有关制音器声音的部分的释放。虽然在大部分踏板的更换中，任何从制音器在弦上整个停留到某种程度的碰擦，都是需要的，但在其他情况下，可以通过延迟制音器完全接触琴弦的时间，来保留不同量的声音。四个不同层次声音的释放，可以作为方便的大致准则，而这些都要由听者的耳朵来测量。每

一种层次的界限依据制音器在琴弦上面所保持的距离而定：

1. 当制音器从弦上完全提起时，完成了声音的全部释放。这种更换也可叫作“全踏板”。

2. 当制音器仅仅碰一点琴弦时，出现了踏板声音的百分之75的释放。为了试验这一点，弹一个强和弦，然后立即用手指放掉音符。把踏板踩到制音器几乎离开琴弦的位置，使得最初声音的大约百分之75被保留下来。

3. 当制音器轻轻地停在弦上时，出现了踏板声音的百分之50的释放。为了试验这一点，同上面一样弹一个强和弦，比百分之75释放的制音器所留下的声音应更少。另一个试验是，把踏板部分地踩下，并用中等速度弹一个音阶，应该有一些模糊，但不像用全踏板弹一个快速音阶时那样多。断音弹奏的音符或和弦不会立即消失，但声音会比用全踏板弹奏时要消失得快得多。

4. 当制音器几乎完全停留在弦上时，出现了百分之25释放的踏板声音。踏板上只能有微量的脚的压力。当弹奏一个快速音阶片段时，不应有能觉察到的模糊。以百分之25释放的声音弹奏的音阶或和弦，会比不用踏板弹奏的有一个明显地更加丰富的音质。在有中等到快速以及从很弱到中强之间的力度层次的段落，百分之25释放的制音器声音可以抵销由于一个声音发闷的屋子或小的乐器所造成的过分干的声音。

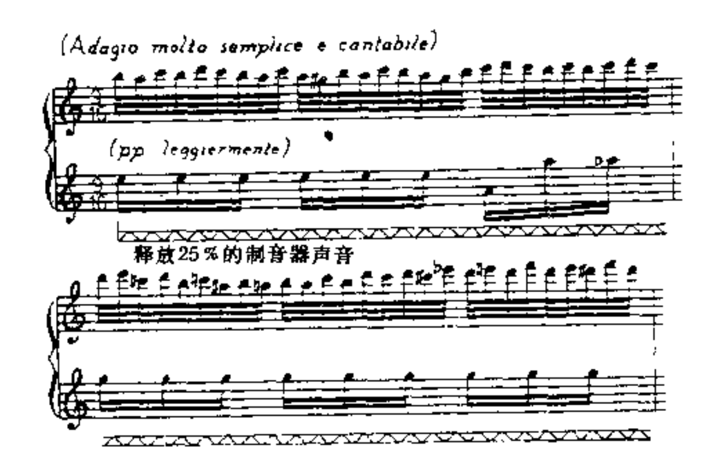
上面的百分比涉及制音器声音的释放量，面不是指踏板必须踩下的距离。在处理这种踏板法时，必须有一个恰当地调整好的乐器，它上面的制音器能以始终如一的速度从弦上提起并放下来，这一点是至关重要的。

释放百分之25的制音器声音

有些段落要求一种飘渺的似乎是另一世界的气氛。选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.111第二乐章的例162中，如在每个十六分音符上换全踏板，就会产生有连线的，成块的效果。另外，速度太快又不允许在每
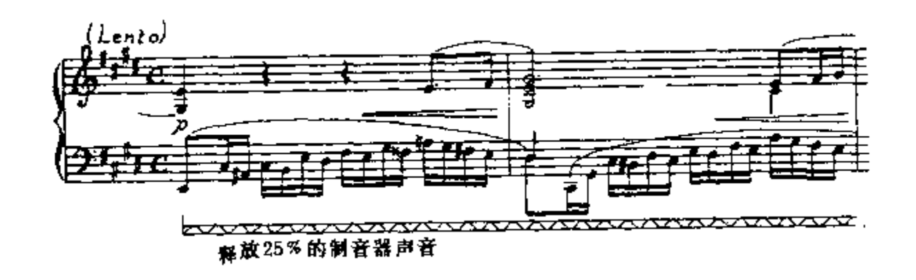
个三十二分音符上换踏板，而在大一些的乐器上用抖动踏板会产生过分厚的宏亮度。然而只需大约释放百分之25的制音器的声音，就能达到恰到好处的声音的融合，和织体的清晰。

例　162



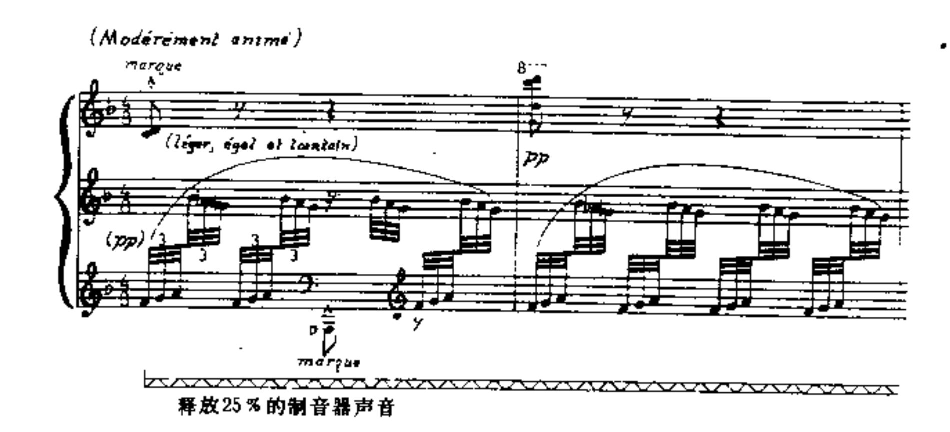
在例163选自肖邦的《夜曲》，Op.62，No.2的这一段落中，不应用释放百分之25的制音器的声音来掩盖一个有缺陷的连奏，而只应用来使左手十六分音符有稍微丰富一些的音色。在每一对十六分音符上用全踏板会产生连线，而用音乐会演奏速度时，在每个十六分音符上用踏板则事实上全然是不可能的。

例　163



例164选自德彪西的前奏曲《焰火》的选段，需要百分之25释放的制音器声音来避免干，而仍保持透明度和光彩。

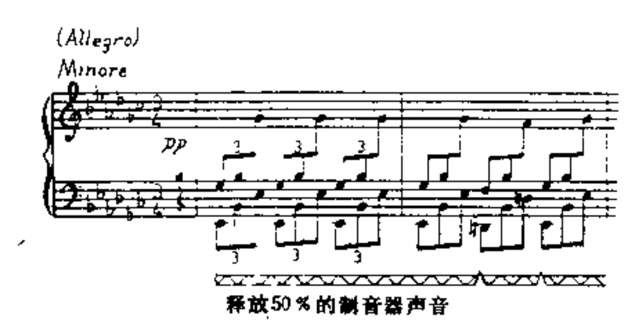
例　164



释放百分之50的制音器声音

在有些段落中当踏板更换之间和声保持不变，但又不需要共鸣的充分集结，百分之50释放的制音器声音是特别有用的，如例165，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.7 第三乐章。
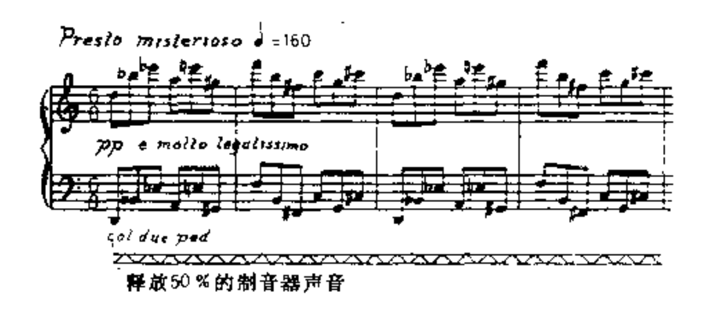
例　165



吉那斯特拉（*Ginastera*）的《第一首奏鸣曲》第二乐章中（例166），作曲家要求同时用制音器踏板和左踏板。百分之50释放的制音器声音
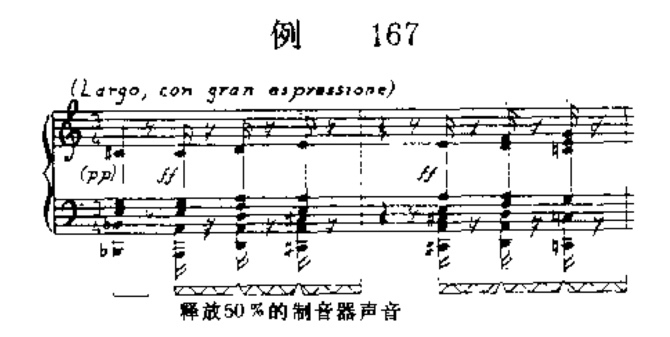
会确保快速移动的和声不变得太模糊，然而允许声音有一种朦胧气氛。

例　166



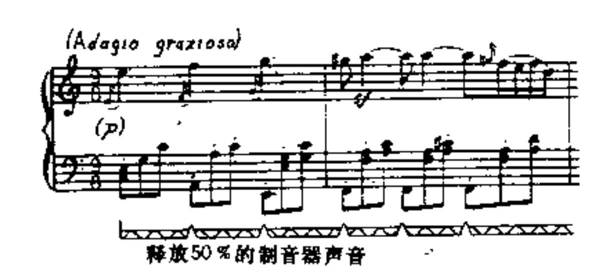
慢速段落中的断音和弦往往必须稍微延长以避免过分干，如同由一个完全的管弦乐队在大音乐厅中演奏一样。百分之50释放的制音器声音可以是取得这种效果的一个有效方法，如例167，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op. 7 第二乐章。

例　167



例168，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.31，No.1，第二乐章，百分之50释放的制音器声音会使左手断音三连音听起来更像轻巧的大提琴拨弦
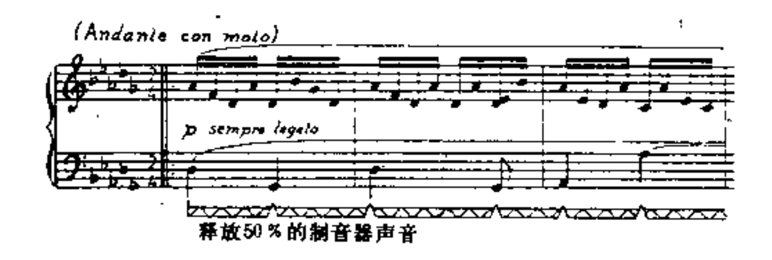
例　168



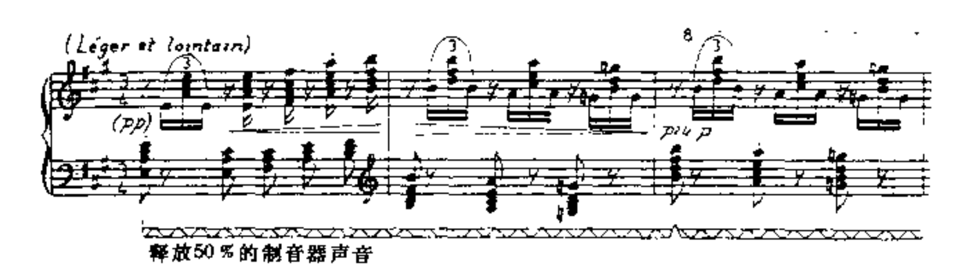
选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.57的例169，需要百分之50释放的制音器声音，来防止右手材料听起来好像只是分解和弦音型，并帮助保留它作为一个旋律的真正特性。

百分之50释放的制音器声音所造成的轻微模糊可以使人联想到另一种乐器的声音。例170选自德彪西的《格拉纳达之夜》(选自《版画集》)的选段中，这样的模糊会使模仿从远处听到的吉他声的写法增加气氛；而在例171中，我们看到勃拉姆斯的《根据亨德尔主题的变奏曲》中著名的"八音盒"变奏。这里作曲家没有提供速度标记。

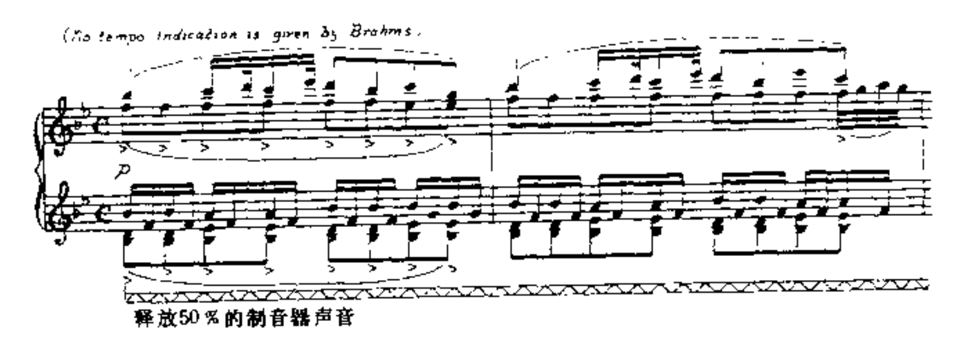
例　169



例　170



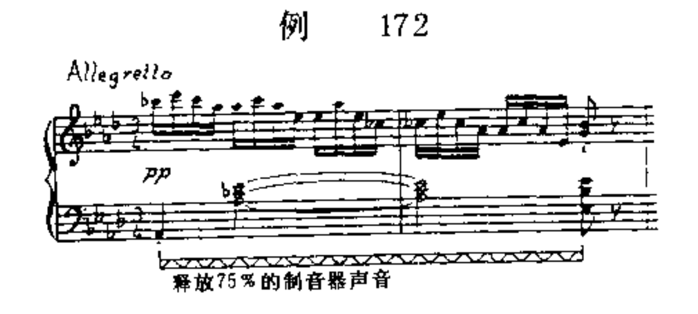
例　171



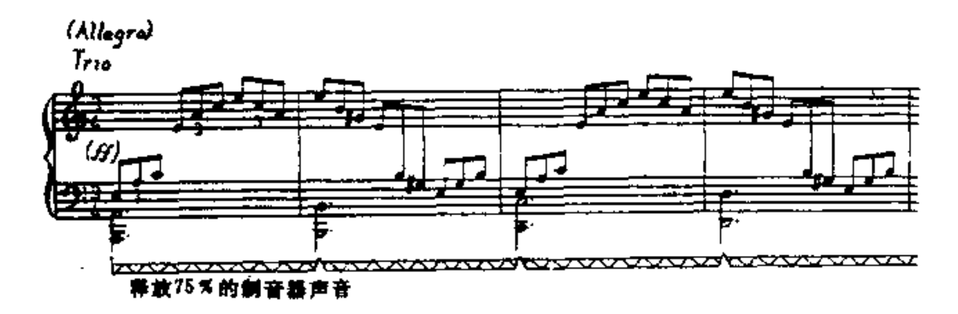
释放百分之75的制音器声音

百分之75释放的制音器声音会产生接近完全的共鸣，然而使快速经过段仍保持透明，如例172，选自舒伯特的《即兴曲》，Op.90，No.4，和例173，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.2，No 3第三乐章。

例　172
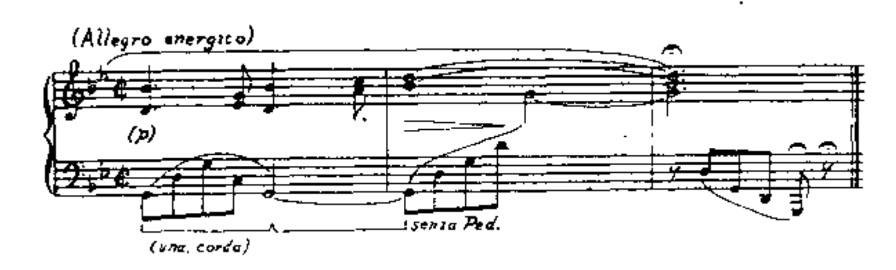


例　173
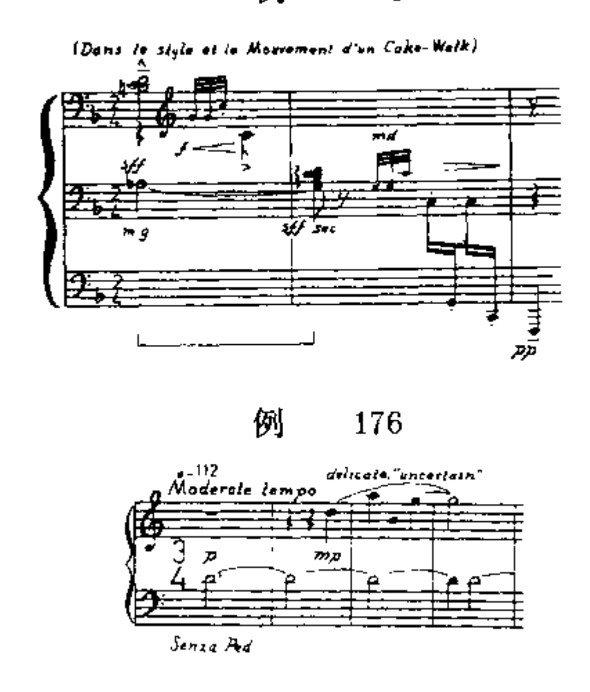


不用踏板的段落

正如制音器踏板可以为洪亮度或甚至为使声音模糊而使用，因此有时它的缺席有可能成为一个有效的着色工具。例174，选自勃拉姆斯的《叙事曲》,OP. 118,NO. 3；例175，选自德彪西的前奏曲《拉文将军——古怪的人》；和例176，选自柯普兰的《钢琴幻想曲》，都包含一些段落，其中作曲家自己要求暂时节制使用踏板。左踏板(una corda)标记是勃拉姆斯的。


例　174



例 175



例 176
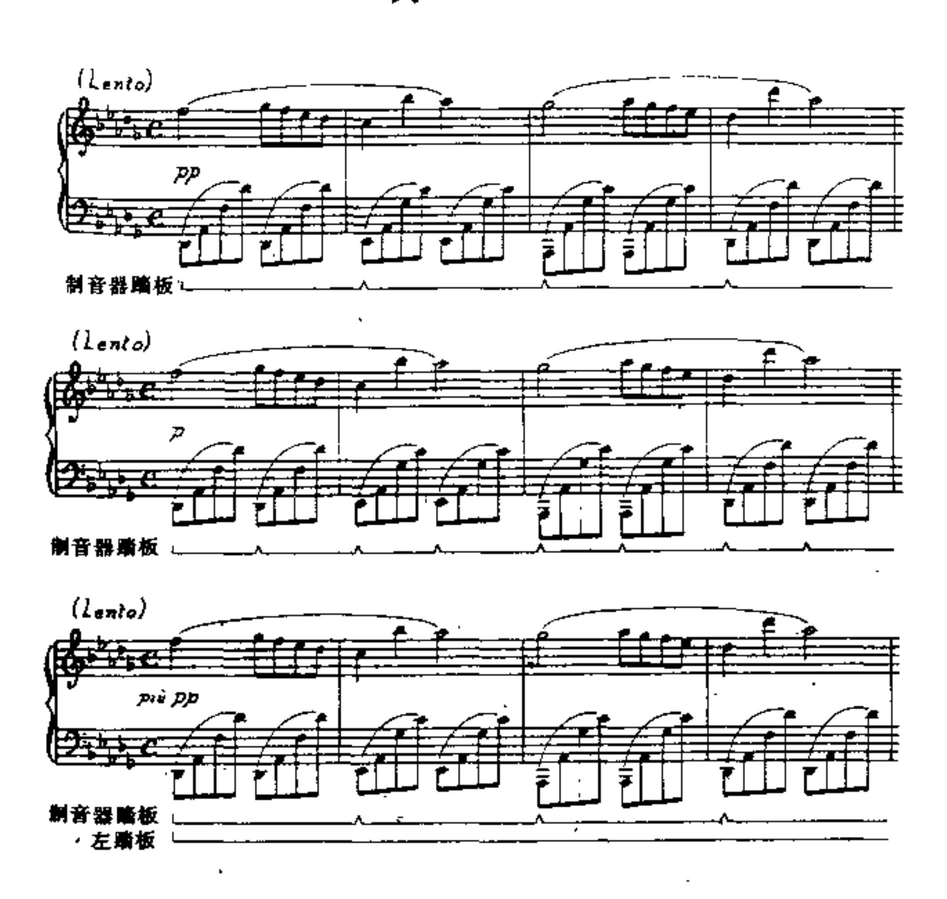
在反复中取得变化
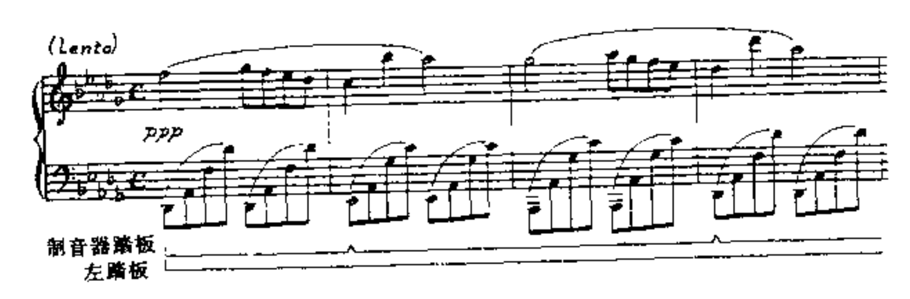
对几次重复听到的同一音乐材料作细微的变化，是一个众所周知的十九世纪音乐传统。钢琴家如约瑟夫·霍夫曼（*Josef Hofmann*, 1876－1957）和依格那兹·弗里德曼（*Ignaz Friedman*, 1882－1948）把这一解释的手段提高到一个令人难以置信的富有想象力和具有个性的艺术水平。

用踏板来使反复中产生变化的一个极好例子，可在肖邦的《奏鸣曲》，OP. 35中著名的《葬礼进行曲》乐章中段中见到 。如果谁只要遵守作曲家写出的所有反复，中段最初八小节将总共听到四次。这些反复发生在一个相当短的时间内，并可能由于用乏味的“把唱针放回到

唱片上"的方式来演奏而变为单调。虽然肖邦把这一段的每次呈示都标以自始至终很弱的标记，而大多数演奏家都发挥了艺术想象力，并使它的每次出现都有一些音色、声部处理 和力度方面的细微变化，以至速度方面的伸缩处理。如这一材料最初四小节以四种不同的力度层次依次出现，可用例177 所表明的踏板法。肖邦自己建议在弹奏很弱时每小节换一次踏板，大概不用左踏板。在肖邦所要求的很弱层次但不用左踏板的第一次呈现后，可以由演奏者来决定用其他三种办法中的哪一种，并以什么顺序用。

例 177
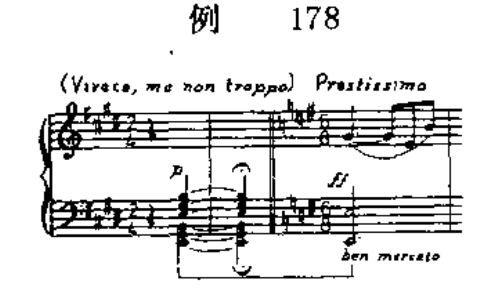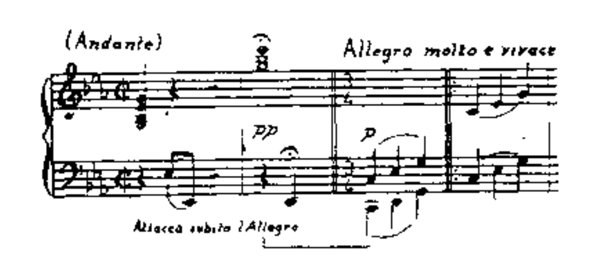




踏板作为紧接(attaca)的手段

作曲家有时用踏板来连接一个作品的各别乐章，如例178，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op 109，和例179，选自他的《奏鸣曲》，Op. 27，No. 1。其中在每一种情况下，踏板法都是作曲家写的，并把奏鸣曲第一和第二乐章连接了起来。

例　178



例　179



第二章
中踏板

中踏板最经常地被称作延音(sostenuto)踏板，也许也可以叫做"调性"踏板，"持续"踏板，或"持续音"(organ point)踏板。对大多数钢琴家来说它仍是个未知领域，很遗憾地他们不认识它是增加色彩和使音乐织体清楚的最宝贵的工具之一。然而一旦围绕它的用途的最初神秘感被剥去后，感觉灵敏的演奏家会很快地把握住它在应用方面的巨大可能性。即使经过很少的练习，它就能很快地变为演奏家踏板技巧中一个不可缺少的部分。

在一架大钢琴上，延音踏板的结构是由一根沿着制音器底部的长木杆来控制；它的横断面的形状像一个问号或一个逗号(见例１)。一个用毡包上并用铰链接上的削尖的木片从每个制音器底部突出来。当延音踏板被踩下时，木杆稍微转动，从而它的尾部可以抓住任何提起来的制音器的突出部。它们保持被卡住直至放掉延音踏板。延音踏板结构不能抓住只是稍微离开琴弦的制音器；制音器必须提到一定的高度后其突出部才能被接合。(这一点对于后面所讲述的技巧是很重要的。)

下面是中踏板的常用名字：

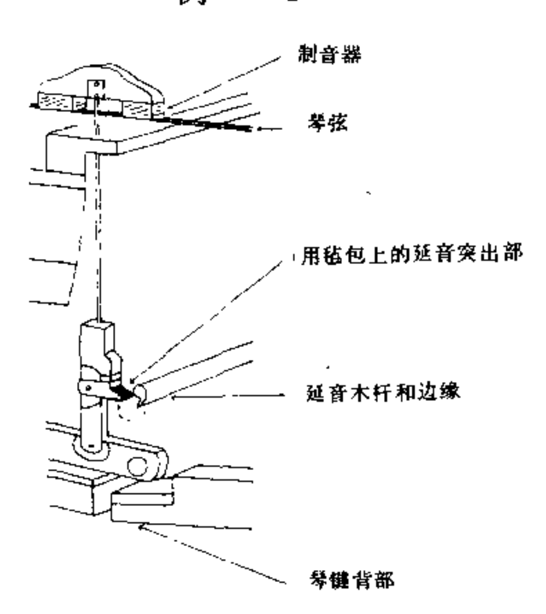
英语：Prolonging Pedal, sostenuto Pedal, Steinway Pedal, sustaining Pedal,S.P. tonal pedal,Ped.3

法语：Prolongement,Pédale de Prolongation,Prol Ped.

德语：Tonhaltepedal

意大利语：Il Pedale tonale

例 1



简要地说来，当中踏板被踩下时只做了一件事：它抓着并保持住任何已经充分从弦上提起的制音器。这必须符合三种情况：

1. 要用延音踏板抓住的一个或几个音必须用手指弹奏并按住，直到延音踏板完全地踩下去。在所有大钢琴上，延音踏板能抓住任何有此装备的弦上已经抬起的制音器。在大多数钢琴上，制音器停止在最高的下面第二个F或升F，因为当较高琴弦的有限共鸣混合在一起时不会产生令人讨厌的模糊的声音。假如一个音或和弦一旦被延音踏板抓着并保持住，再重复弹奏时不需要用一个新换的踏板来重新抓住它。

2. 右踏板不能在延音踏板抓住要保持的音的同时踩下去，因为如果这样，所有的制音器都会被延音踏板抓住。然而，只要延音踏板已踩下去，演奏者可以根据需要自由使用制音器踏板。用延音踏板抓住的音，在右踏板的任何更换中会继续保持下来。

3. 延音踏板在使用过程中必须保持完全地踩下去，因为甚至一个细微程度的松动会立即导致抓住了其它不需要的声音。

不习惯于使用中踏板的钢琴家应该学会快速地操作它。弹奏音符，弄清楚制音器踏板已完全放掉，然后踩下中踏板，这三部分顺序所用的时间应保持在最低限度。在即将讨论的大部分踏板技巧中，一刹那的时间计算是关键性的，而且这些步骤必须变成几乎是一个单一的动作，而不是一连串犹犹豫豫的三种不同状态的事件。

用右脚踩制音器踏板，左脚踩延音踏板和左踏板，除非当根本不用右踏板时。那么右脚就可以操作中踏板，而左脚使用左边的一个。有些场合必须同时用三个踏板，这在本书第 4 章中另有讨论。

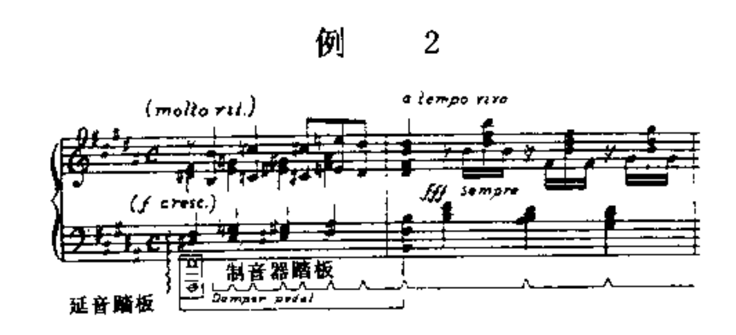
由于中踏板于1874年由斯坦威获得它的专利后，其后几十年中在欧洲并没普遍运用，因之直至进入二十世纪相当长的时间后，为它写下的指示比较少。因此演奏家必须自己决定什么时候用它是有效和适宜的。和制音器踏板一样，即使作曲家或一位编者写下的使用延音踏板的指示，可能仍要求一些修改。在决定是否用中踏板时，先只用制音器踏板弹奏有关片段，也许可以用一连串的踏板的部分更换来保持长音。然后要弄清楚，使用中踏板不至改变作曲家原来的音乐思想，而只会使它更清楚，并给它以一种更完美的体现。二十世纪一些主要的作曲家，在此只例举几个，如巴伯、巴托克、卡特、柯普兰、海利斯(*Harris*)和赛欣斯(*Sessions*)，在他们的若干作品中确定了中踏板的使用。在此种情况下，不应再考虑任何其他踏板法，除非在紧急情况下，当钢琴只有一个失灵的延音踏板或根本没有。然而很不幸的是在很多乐器上，甚至在音乐厅里，往往没有正常地把中踏板调整好。而且，直至今天，有些欧洲的音乐会乐器上并不装备中踏板。因此，对于使用中踏板的任何段落，要准备另有一个可供选择的踏板的使用办法是绝对必要的，即使代替的方法较差。这种妥协的解决办法要充分练习，以便演奏者在得到一个临时的通知后，就可以在演出中用它们来替换。

保持低音持续音

当移动的和声下面的持续音需要保持时，作曲家可能把它们写成手指本身不可能保持住的长时值的音符。很多情况下，一个持续音的
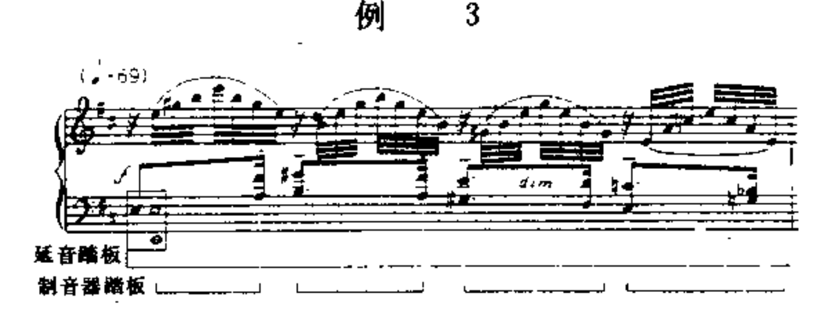
持续时间可能极其长，并在经过一段较短的时间，其间必须用制音器踏板进行一连串的部分更换之后，不可能再持续下去。在这样的情况下，中踏板成为使作曲家所写下的意图得到更完满的体现时的无法估价的宝贵工具。选自弗兰克的《前奏曲、圣咏和赋格》的例 2 有这样一个持续音。力度层次从前面两小节的强(f)开始渐强，至此大致达到很强(ff)。 这个力度层次，和前一小节开始的很大的渐慢；以及所写的相对低的音域结合在一起，排除了在有持续音的这小节用一个长踏板，或单用半踏板的办法来清楚地保留持续音。中踏板应只抓住全音符升F。

例 2



尼尔森(*Nielsen*)的《主题与变奏》，Op.40的选段(例 3)，包含了另一个可以从使用中踏板获益的持续音。
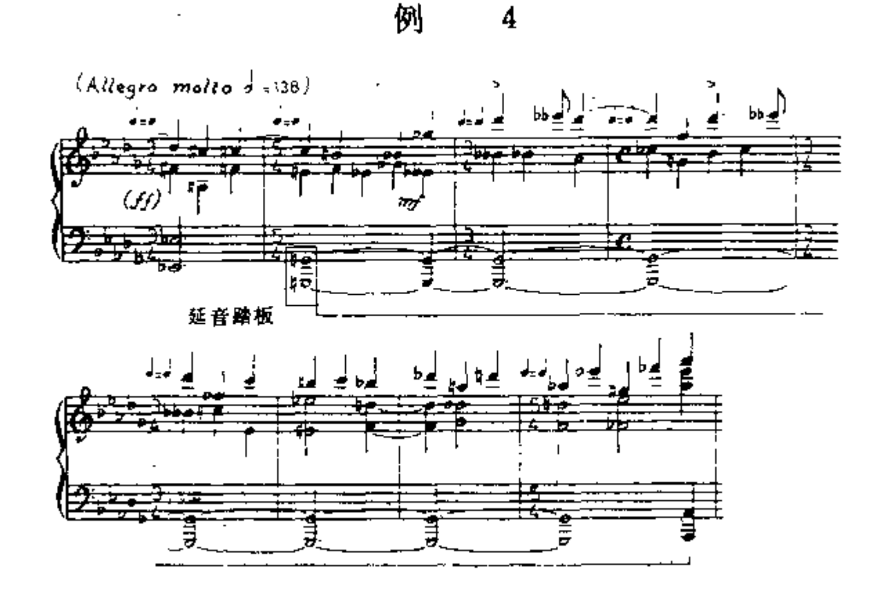
例 3



在选自肖斯塔柯维奇的《降D 大调前奏曲与赋格》的例 4 中，要抓住G 持续音，需在所表明的第二小节的第一和第二拍之间迅速地把中

踏板踩下去。因为触键始终是极其强调(marcatissimo) 的非连音，这一解决办法是完全可取的，并可以严格按照速度做到。

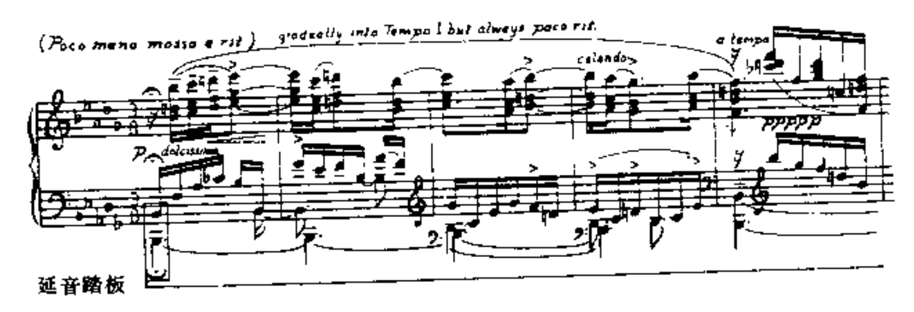
例　　4



在例2、3、4中，假定为持续音用了中踏板，没有理由会使右踏板产生不清晰的模糊状态。但在选自阿尔贝耐兹的《埃尔贝辛》(El Albaicin，选自《依贝利亚》)的例5中，用制音器踏板达到气氛的模糊会是适宜的，以便能通过用部分更换踏板的办法，保持降B 持续音的原来效果，如同作曲家在当时大多数乐器上会做的那样。制音器踏板的使用量从一个乐器到另一乐器会有所变化。

由于它近似印象派的风格，这一特定的选段也许是使用中踏板的一个难以确定的两可的情况，就像德彪西和拉威尔音乐中的许多段落一样。无疑的，许多钢琴家会喜欢尽可能长地单用部分更换踏板的方法，来保持例5中的降B 持续音。在有些乐器上，这本是可以容易做到的，但在其他共鸣少一些的乐器上，中踏板可能会证明是一个受欢迎的财宝。足智多谋的演奏家会自由地支配这两种方法。

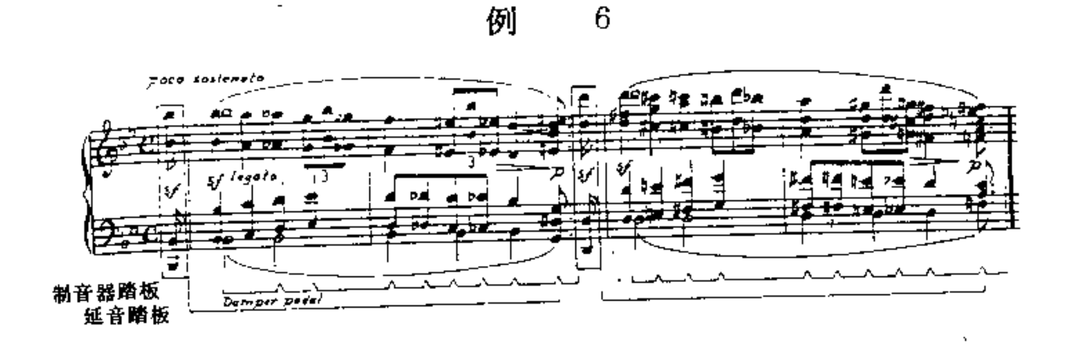
例　5



避免旋律中的断裂

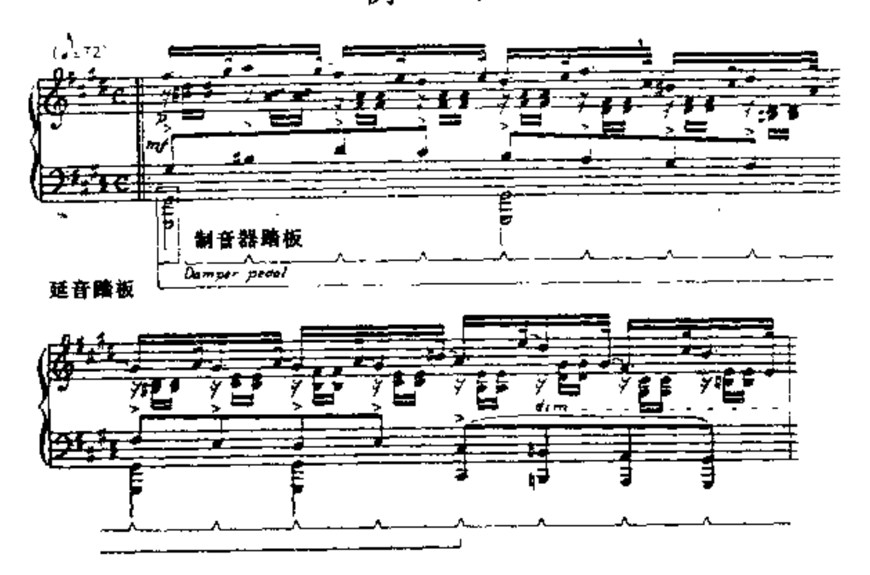
用中踏板抓住一个持续音，可以成为避免上面的一个连奏旋律线中产生不需要的间断时的一个可贵的帮助。选自勃拉姆斯的《根据亨德尔主题的变奏曲与赋格》的例6中，作曲家要求制音器踏板不间断地保持经过第1和2小节，然后更换掉，并继续保持经过第3和4小节。当从一个和声到下一个时应该会留下一些制音器踏板的声音，但不应过分模糊。用中踏板可以同样清楚地保持住持续音，但不会由于制音器踏板必须在低音处更换而使旋律中产生断裂。

例　6



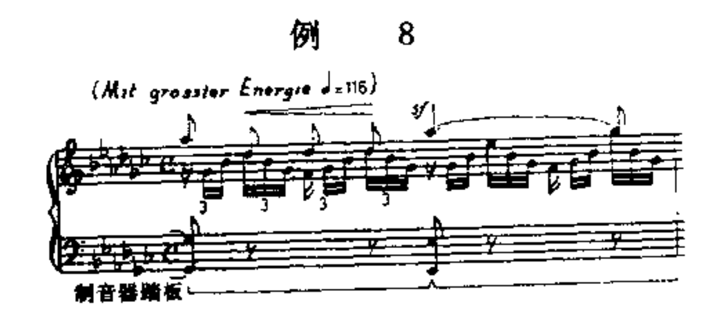
另一个使用延音踏板来保持住一个低音持续音并避免旋律中的断裂的例子，可在例7中见到，选自舒曼的《交响练习曲》，Op.13。应该记住一旦用中踏板抓住了一个持续音，当它被重复时不需要再重新去抓住它。二分音符升G应该先弹下去，然后迅速地用延音踏板抓住。

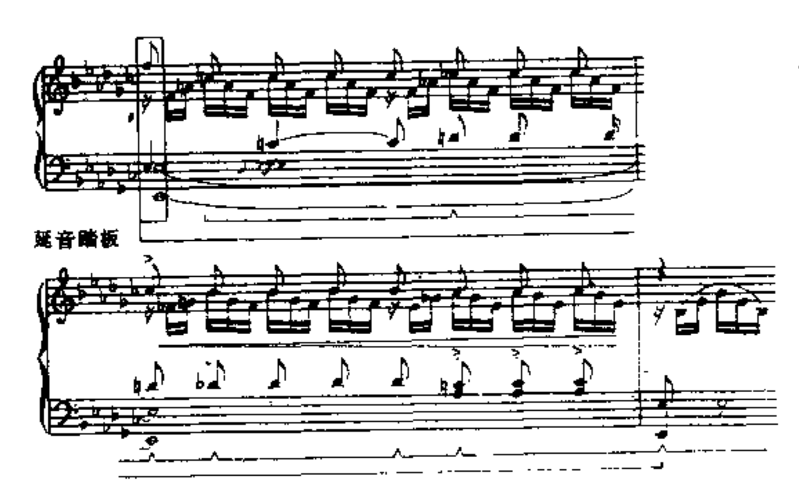
例　7



有时也许不可能用中踏板抓住一个持续音，而不同时抓到在同一时间发声的另一个音符。在这些情况下，演奏者应决定，如抓到外加的音符时，是否会产生过多的模糊音响。选自舒曼的《维也纳狂欢节的故事》中的间奏曲的例8中，右手强拍上的F不会产生令人讨厌的浑浊，因为它在一个相当高的音域，没有立即重复，而且是前一句没有重音的结尾。虽然舒曼指示要制音器踏板不间断地保持整个两小节，所造成的宏亮度的浑浊是过大了。虽然舒曼没有给力度标记，音乐似乎要求一个forte(强)。

例　8

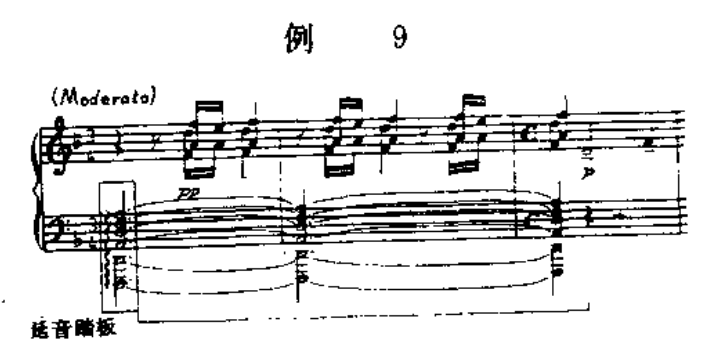




持续音进行中的对比性触键

往往必须在保持一个持续音的同时，其他声部的奏法要求踏板的清晰度甚至是干的声音。拉赫玛尼诺夫的许多音乐包含长的低音持续音。虽然它们大多数为了洪亮度和音色而需要用制音器踏板保持下来，但有些情况肯定需要中踏板的帮助。在选自拉赫玛尼诺夫的《音画练习曲》，Op.33，No 5 的例9 中，假如用制音器踏板保持前面的琶音和弦，就没有办法使很弱(PP)的和弦听起来是断音。既然这个十六分音符的动机在曲子中始终出现，并通常用没有踏板的断音触键演奏，似乎在音乐上没有理由来把声音改变成用踏板的一片模糊。在这里中踏板的使用价值是毫无疑问的。

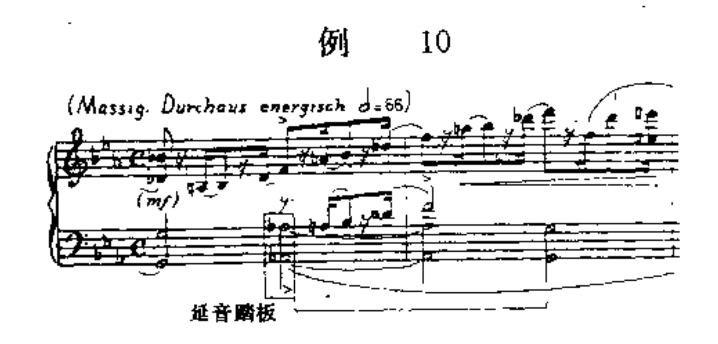
例 9



选自舒曼的《幻想曲》，Op.17的例10中，持续音降A 必须在右手F

后面的休止中抓住。这里是一个极好的例子，说明中踏板是如何用来使奏法和织体清晰。虽然舒曼的原稿要求制音器踏板在降A 持续音上踩下去，然而却没有放掉踏板的标记。不过无疑地应该在下一小节的第三拍上放掉。舒曼要求用踏板，使其有可能在左手离开时仍把降A 八度保持住。这里看来没有音乐上的理由来用制音器踏板使八分音符、十六分休止符、十六分音符这个一再重现的模式变得模糊。

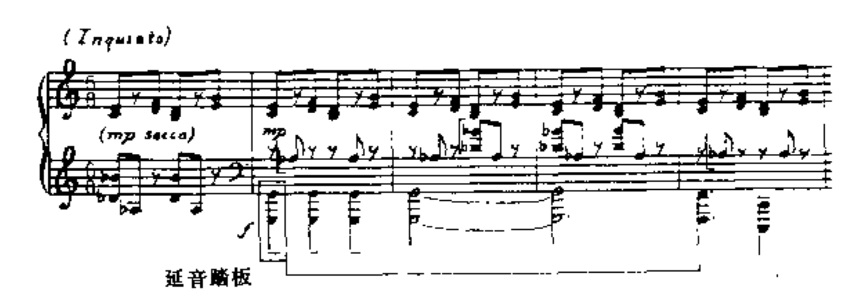
例　10



抓住和弦里面的音符
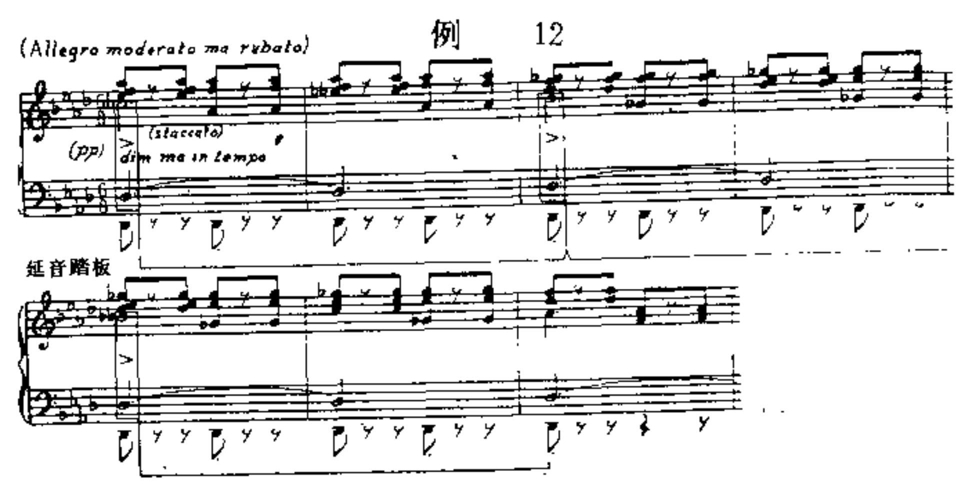
当一个和弦里面的一个单音或也许一个八度必须用中踏板抓住时，和弦的其他音必须早些放掉。然后这个需要保持的音在放掉原先的音和弹奏下面的音之间，用中踏板抓住。极端迅速的反映，以及在一个敏感的乐器上练习，是成功地运用这一困难技巧所必须的。选自普罗柯菲耶夫的《第七奏鸣曲》第一乐章的例11，所有八分音符要弹断奏。左手的八度G 持续音必须在右手C —E 和后面的降A 之间用中踏板抓住。只要在强拍上抓住后，八度G 在相继的重复中不必再重新抓住。迅速和困难地抓住这个八度G ，必须在节奏没有间断的情况下来完成。

例　11



在选自勃拉姆斯的《奏鸣曲》,Op.5第五乐章的例12中,作 曲 家 的右踏板标记是为保持住右手长音符的一个显而易见的 权 宜 的 解 决 办法。右手的附点二分音符应在每个强拍和弦后面的休止符时用中踏板抓住。勃拉姆斯在90、92 和94 小节的强拍上写了制音器踏板的标记,但如果用了中踏板,就不必再遵守了。

例　12

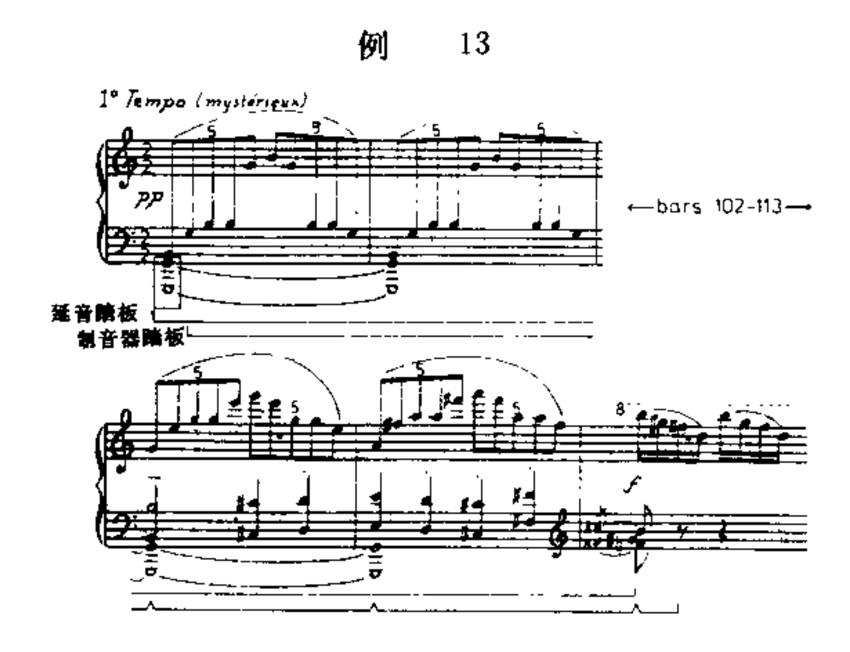


为抓住一个持续音使两手间断开

有的时候演奏者希望用中踏板抓住一个低音持续音,但这样做的同时也会抓到一个不需要的音。在德彪西的《雨中花园》(选自《版画集》)的例13中,八度G 持续音从第100小节延伸至第115小节。假如在

第100小节的八度G 和右手强拍的B 之间有一个极小的间断，八度G 就可以单独抓在延音踏板中。然而必须非常快的抓住这个八度，使两手之间的间断尽可能地不明显。如同例5 中选自《埃尔贝辛》的阿尔贝耐兹选段一样，应该用制音器踏板保持很多的洪亮度，即使这时也用了延音踏板。对于听者，G 持续音应该感到像是用部分更换的踏板来保持似的。如同例5，这个段落掌握如何，也与乐器有很大关系。

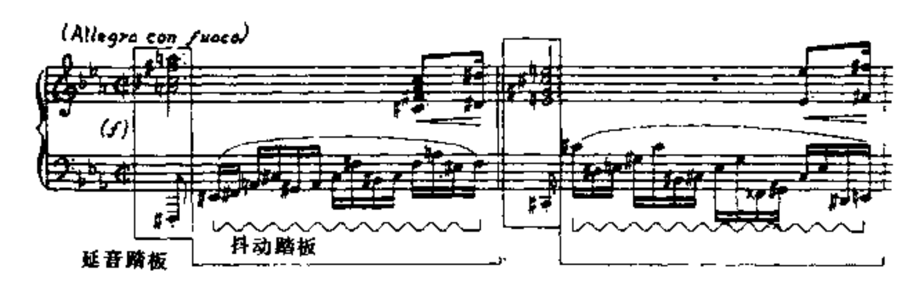
例 13



保持暗指的持续音

所有上面例子中的持续音，是用长时值的音符来标明的。但即使一个作曲家不用长音符写出低音持续音时，演奏者也可以决定应该用中踏板来抓住某些暗指的持续音。在选自肖邦的《练习曲》，Op.10，No.12的例14中，抓住它们使演奏者在后面两拍中可以更好地控制踏板的使用。这个例子中，使用抖动踏板会增加音色，而使左手的十六分音符不致于组成块状的使用踏板的声音。

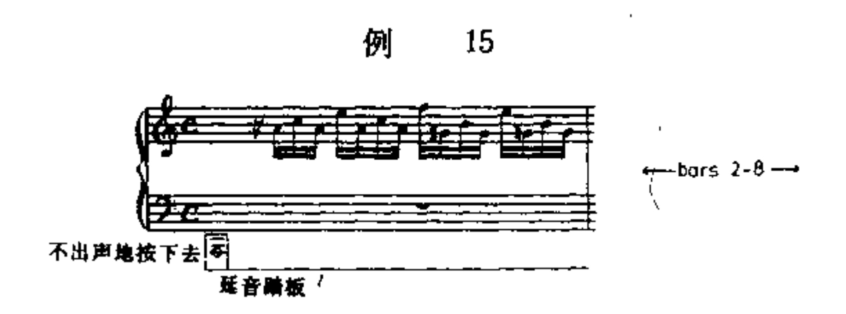
例 14

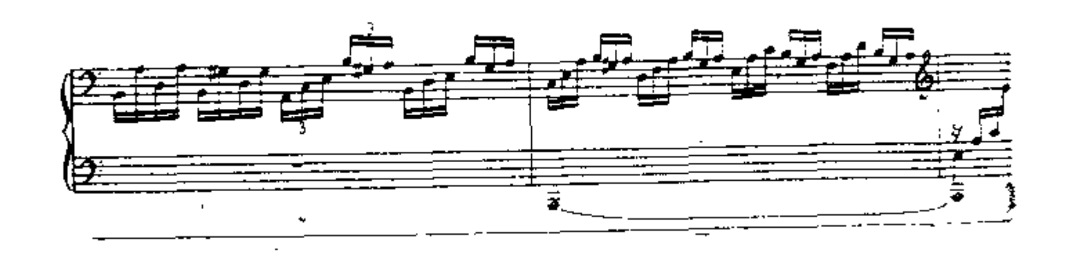


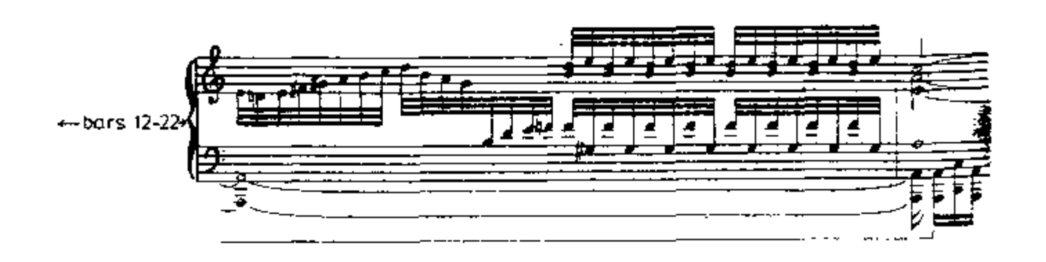
延音踏板的提前使用

当演奏者希望用中踏板抓住一个音，但由于同时弹奏的其他音而不可能这样做时，有可能在它实际上还未发出声音之前，用延音踏板不出声地把这个音抓住。在李斯特的一个巴赫风琴作品的改编曲中，有一个这样使用中踏板的极好的例子。在选自《a小调前奏曲与赋格》的例15中可以见到，从第10小节开始的A 持续音在下面十三小节中始终保持。假如在第10小节中A 第一次发出声音时把延音踏板踩下去，它会同时抓住上面八度的C ；而像上面所讲那样把两手间断开以抓住持续音，会在流动的十六分音符模式中造成可察觉的间隙。解决的办法是在曲子开始之前抓住A 。把它不出声地按下去，再踩下中踏板并把它保持到第23小节，最后在第24小节强拍上放掉它。巴赫的和李斯特的乐谱上都 没有写力度或速度标记。

例 15

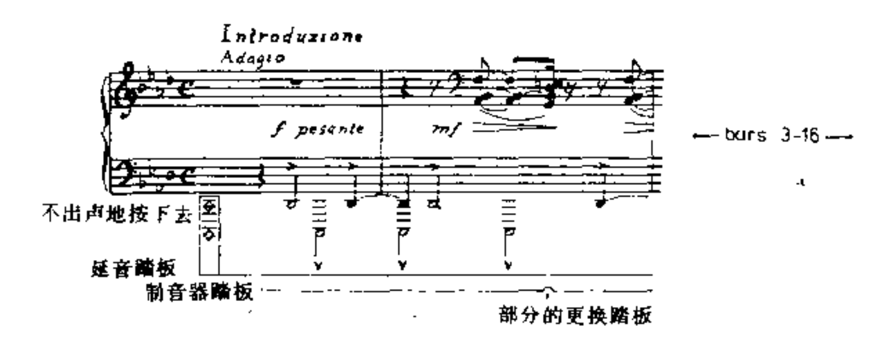


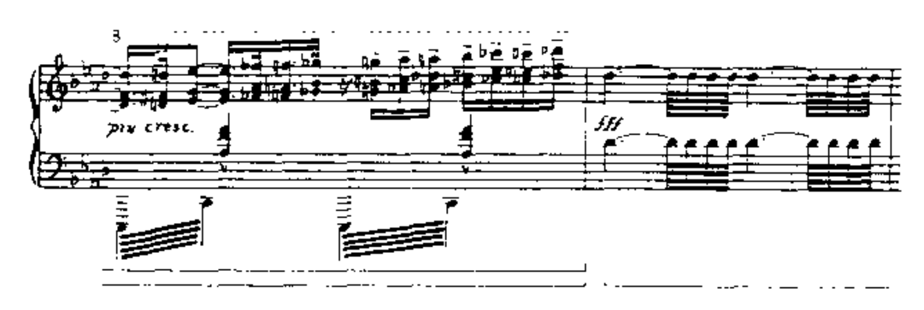




这一踏板法技巧的类似运用可在例16中见到，选自李斯特的《葬礼》(选自《诗情和宗教的谐音》(Harmonies poétiques et religieuses))。第一小节中第一次发出声音的低音C，作为一个非常需要的持续音，在乐曲的前十七小节中留下来。由于在上面发出声音的重叠音，无法在第一小节或以后单独把它抓住，而当左手相隔的距离越来越宽时，不可能把它保持住而又不在踏板或手上产生某种间断。可使用一个类似前面例子中一样的延音踏板技巧，把第一小节低音C 和它上面的C 一起不出声地按下去，因为后者从第9小节开始将会用到，然后再用中踏板抓住并保持这些音符。在弹奏第一个极强(fff)的降D 之前一刹那，把中踏板和制音器踏板提前放掉，以确保老的和声不被留下来。

例　16





如果李斯特的《葬礼》中用了中踏板，很重要的一点是，要有一些浓厚地使用踏板的声音，正如同单独使用制音器踏板保持低音C 持续音时所产生的一样。李斯特自己标明在最初十七小节中要用长段的、不间断的制音器踏板。但在一个现今的音乐会乐器上，它们会产生过分模糊的织体。不过，即使同时用中踏板时，应该用制音器踏板使不同的洪亮度带些模糊，以便表达李斯特构想的葬礼钟声的效果。用制音器踏板对和声作出像水晶一样清晰的勾画，或通过过厚地使用踏板造成一大堆模糊的洪亮度，将是同样地不正确。演奏者应试一下李斯特原来的踏板法，然后和它的大致轮廓相配地使用延音踏板。

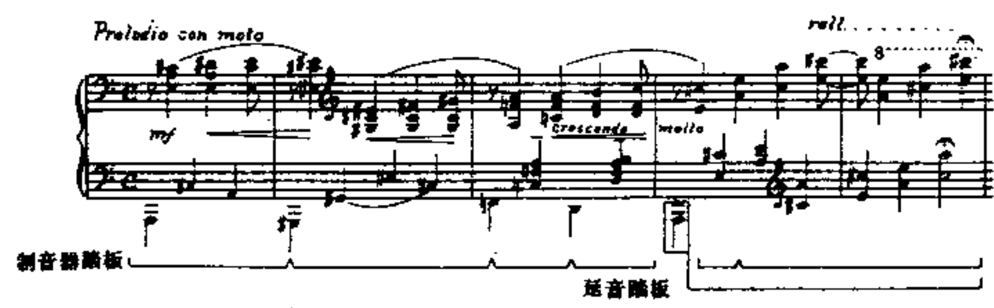
用中踏板来达到制音器踏板的清楚更换

中踏板不但可以用来保持音符经过一连串移动着的和声，也可用来保证制音器踏板得到清楚的更换。当和声位于低音区而手又必须立

即离开由踏板所抓住的新的和声时，清楚的更换制音器踏板往往是困难的。这种情况下，在不同的踏板之间制音器需要停留在琴弦上的时间，可能不足以保证做到一个清楚的更换，并使来自前面的和声的所有振动得以静止。这种时候中踏板可能证明是有价值的，如例17，选自李斯特的《裴特拉克十四行诗第47》(选自《旅行的年代》第二年)。这里手指必须很快地放掉第 4 小节强拍上的低音A 以便手可以向上移动到第二拍上的E 和升C 上。这里制音器踏板要得到一个清楚的更换是不容易的。作为一个安全措施，可用延音踏板抓住A ；然后制音器踏板可以在这之后换一次或甚至两次以便消除来自第 3 小节的所有不需要的和声。用延音踏板抓住低音A 时，必须仔细地遵守高音声部强拍上的休止。

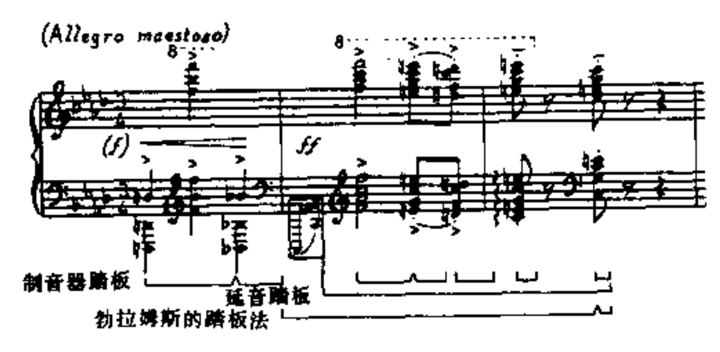


例　17



选自勃拉姆斯的《奏鸣曲》，Op. 5 第一乐章的例18，包含另一个困难的踏板更换，它可以通过使用中踏板来给予帮助。如同例17，它解决了消除来自前一小节的所有洪亮度的问题。勃拉姆斯自己的踏板用法暗指低音C 应该当作持续音直到下一小节第二拍。

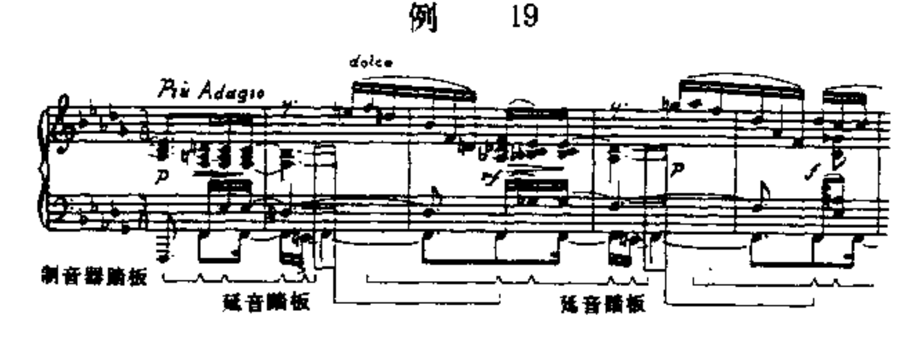
例 18



使一个旋律线清楚

在下面的和声必须用中踏板保持的同时，一个旋律线可能从更加经常地更换制音器踏板中获益。例19，勃拉姆斯的《间奏曲》，Op.119，No. 2 的第72至76小节，右手每组十六分音符开始时的倚音要求紧接着立即更换踏板。勃拉姆斯在第73和75小节的第三拍有制音器踏板标记。

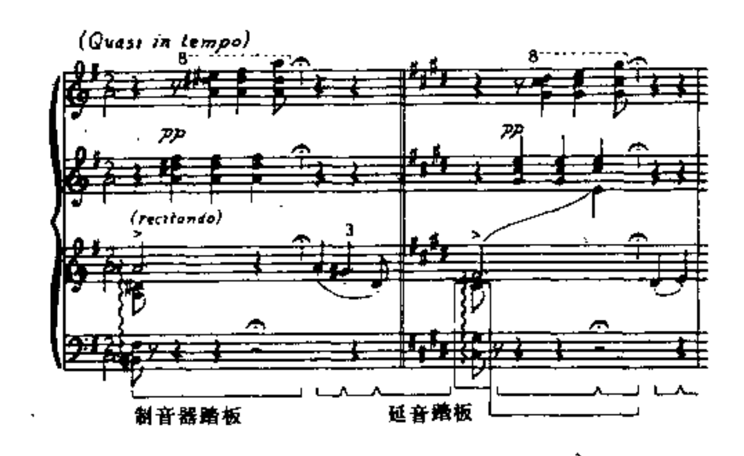
例 19



作为手指踏板法的一个形式

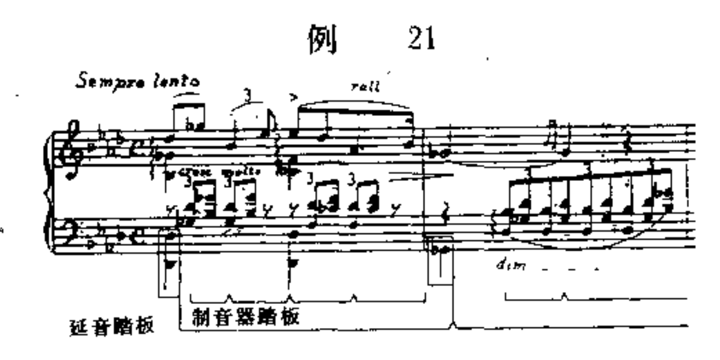
正如在制音器踏板的讨论中所见，在旋律的一部分移动并适当地更换制音器踏板时，手指踏板法往往可以用来保持住下面基本和声的一部分。这一技巧只有当所有音符可以用手覆盖时才能起作用。如例20所见，选自李斯特的《裴特拉克十四行诗第47》，中踏板可用来保留主要的和声，与此同时，根据旋律所要求的，用制音器踏板进行清楚的更换。

例　　20



在选自李斯特的《裴特拉克十四行诗第123》的例21中，由于旋律经常下行的走动，以及几个与主要和声不融合的和声外音，旋律更经常的换踏板是可取的。

例　　21

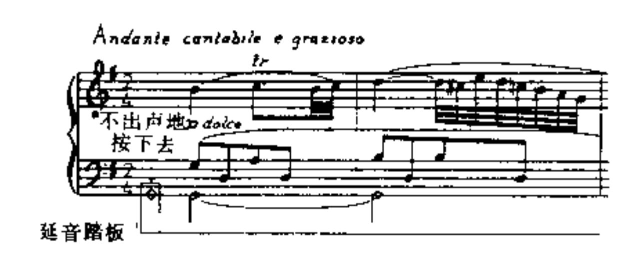


使别扭的技巧段落变为更容易

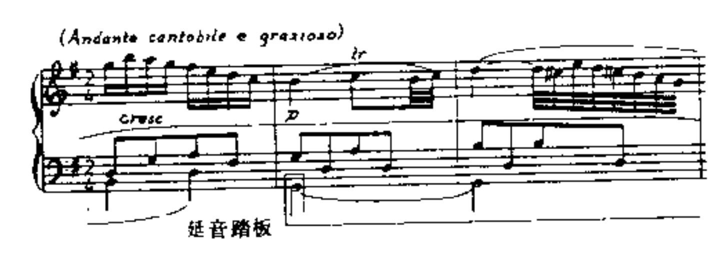
偶尔中踏板可以用来保持手所达不到的音符。例22，选自贝多芬的《G 大调迴旋曲》，Op.51，No. 2，很多演奏者不能伸展这里所要求的十度音程，假如有延音连接线的二分音符G 还要保持它们充足的时间的话。这里把G 不出声地按下去，然后在乐曲开始之前用中踏板抓住它，就可以解决这个问题。以后，在例23中，当同样材料再出现出时，

把左手下面的G 在上面的G 和 B之前一刹那先弹下去，然后用中踏板很快地抓住它，问题即可得到解决。

例 22

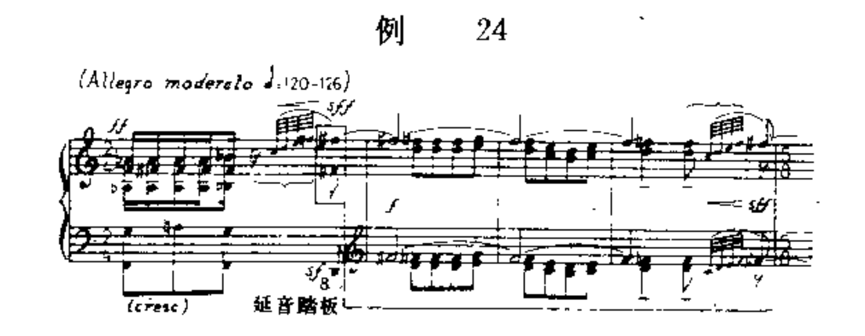


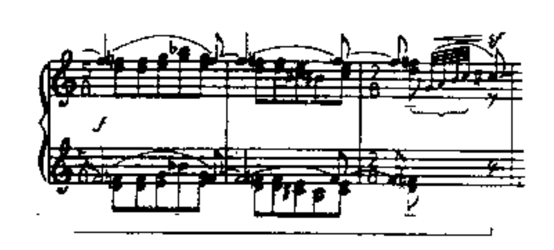
例 23



例24，选自巴托克的《钢琴奏鸣曲》第一乐章，中踏板可以用来使一个十分别扭的段落变为更容易，其中假如用手指来保持这些长音符就需要特别大量的力气。当左手断音D 放掉后，立即用延音踏板抓住右手升 F 八度。

例 24





在琴键的水平面抓住和放掉音符

直到现在，我们一直假设在这个踏板活动的瞬间，只有那些要用中踏板抓住的音符被按下去，而且在这些音符最初被延音踏板抓住的一刹那，没有使用制音器踏板。但不可能用延音踏板来抓住一些音符，如果同时有其他音符在发出声音，或当制音器踏板正在使用时。这一技巧只是为造诣极深的钢琴家所用，因为它要求最敏锐的反映，以及一个经过完善地调整好的乐器。不过，它应该包括在涉及延音踏板的踏板法技巧的任何全面的参考材料中，无论这一过程是如何困难，复杂和难以处理。

为获得有关这个踏板技巧的一个概念，应掌握好两种练习。作为第一种，很慢地弹奏例25，仔细地遵循这些步骤：

1. 弹奏最初的两个C 。
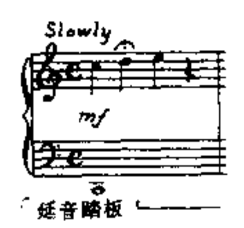
2. 继续用手指保持左手的C 并弹奏右手的D 。然后，让D 慢慢起来，并刚好到达制音器最初触碰琴弦的位置。

3. 把延音踏板踩到底。

4. 弹右手的E ，同时放掉左手C 的手指。最后放掉E 。

如果这个练习做得正确，只有C 会单独被延音踏板抓住，而右手三个音符之间不会有明显的中断。正如前面所解释的，这个踏板技巧是可能的，因为制音器必须提到一定高度后才能被延音踏板抓住。

例 25



第二种练习用例26：

1. 两手同时在强拍上弹下去并把制音器踏板踩到底。

2. 在用手指把左手C 保持住的同时，放掉右手的和弦。继续踩住制音器踏板。
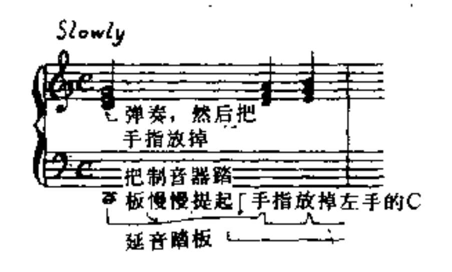
3. 慢慢抬起制音器踏板直至右手和弦稍有减弱。把踏板保持在这个位置。

4. 把延音踏板踩下去，然后放掉左手的C 。

5. 弹后面的两个和弦，现在在每个和弦上换制音器踏板，并把踏板完全踩到底，同时继续踩住延音踏板。

如果仔细按照这些步骤，只有左手的C 会被延音踏板抓住，而从一个和弦到下一个所留下的声音中不会有所中断。

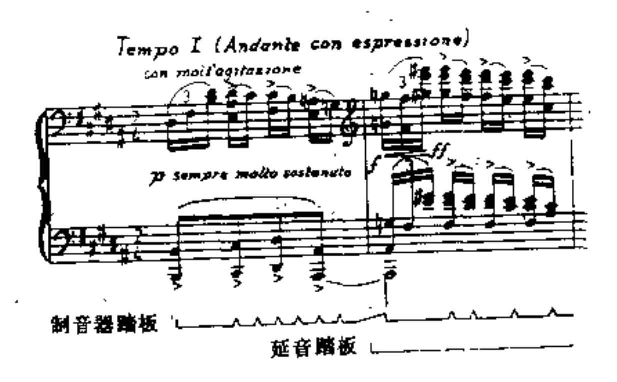
例 26



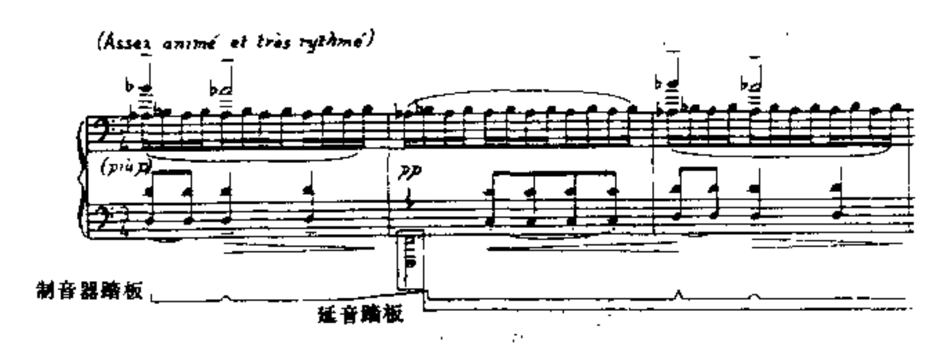
最终，演奏者应该可以越过先按下手指或踏板再把它放到正确的高度这一步骤，并直接达到正确的高度。例27，选自勃拉姆斯的《奏鸣曲》，Op. 2 第二乐章，和例28，选自德彪西《钢琴组曲》中的《前奏曲》，

是可以使用中踏板的这个高度专业化的踏板技巧的一些范例。


例 27



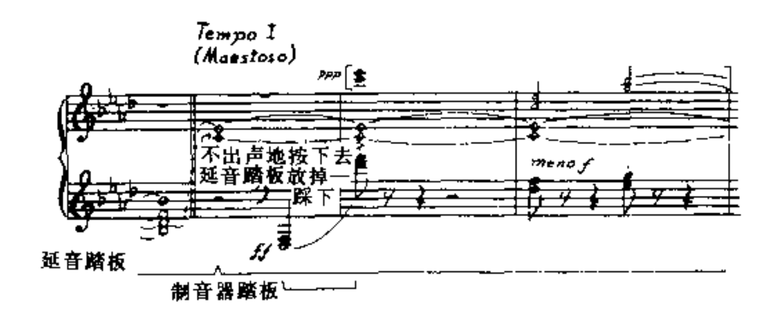
例 28



使共振泛音发声

有些二十世纪作曲家使用中踏板，通过共振泛音的发声，来创造特殊效果。例29，选自卡特的《钢琴奏鸣曲》第一乐章，作曲家的一个脚注说，"如果泛音能听得见，就去掉括弧中的音符"。

例　29

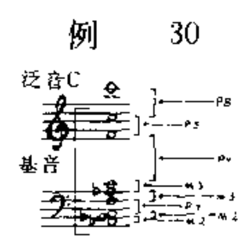


为取得这个段落的正确效果，需要一个共鸣好的乐器。这里没有提供节拍记号。

特殊音响效果

有些曲子要求轻微朦胧的踏板共鸣，或甚至一个持续音的微弱响声。有时这些效果用中踏板来达到比常用的部分地更换或放掉制音器踏板会更好。在有些情况下，可以不出声地按下乐曲中实际上不发声的一个音符或一组音符，然后用中踏板抓住。如果这些音符形成了上面实际发声的音符的基音，就可以听到共振泛音的轻微朦胧的声音。要使C 音的泛音进入振动，可以用它下面的任何基音。

例　30



作为一个试验，不出声地按下例30中高音C 下面的每个音符，并用中踏板抓住每个音，然后弹高音C 并放掉。这个高音C 会继续轻轻振动。当弹下更低、距离更远的音符时，振动会变得更弱。如果用延音踏板抓住几个或所有基音时，最上面的C 的响声会强得多。可用任何音符来做这个试验，只要下面音符保持同样的音程关系。而所建立的
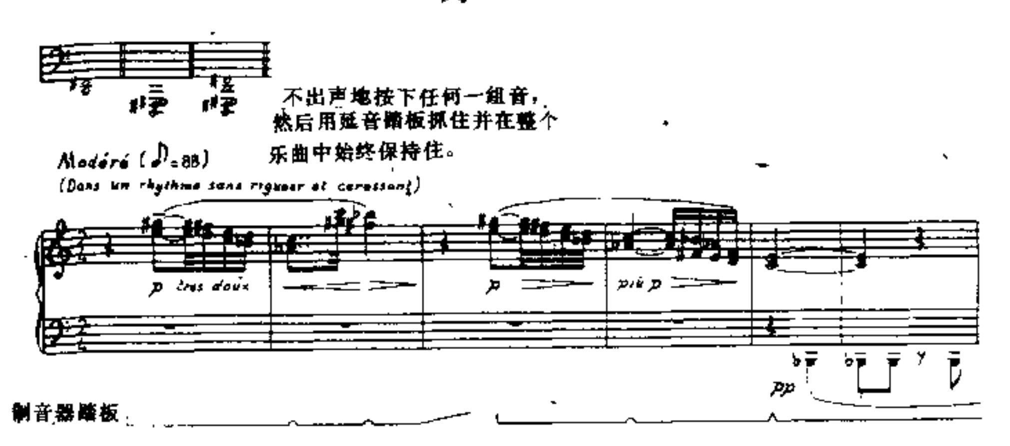
泛音，其强度决定于中踏板不出声地抓住的那些音符的数目，以及它们在物理上的密集程度。

德彪西的前奏曲《帆》中有一个应用中踏板这种用法的极好机会。由于乐曲很多地方都建立在全音阶的基础上，许多钢琴家试图使用事实上的一整个延伸的制音器踏板的涂层。然而除非这个钢琴家有基赛金那样的控制，否则其结果可能会令人失望地混乱。使用中踏板可能是一个好的折衷解决办法。

下面的过程会产生音乐的朦胧气氛，但不是声音的一团脏的烟雾。当然，也可以使用一些制音器踏板。在开始弹奏乐曲之前，不出声地按下例31前面所表明的任何音符的结合（其中没有在作品本身任何地方被使用的），并用延音踏板抓住它们。



例 31

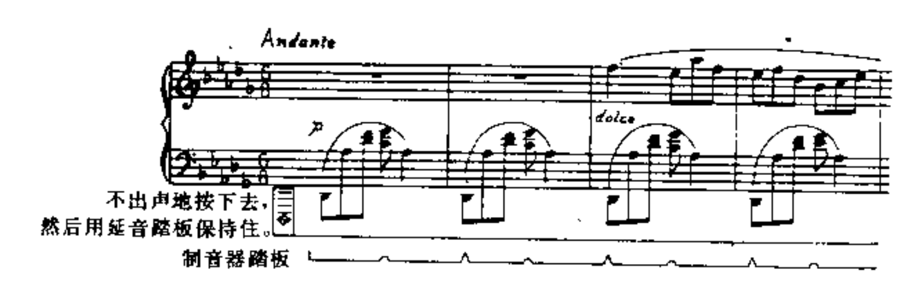


第一组音会产生比第二组稍微强一些的一串泛音。第三组当然会增加更多的朦胧效果。作为最后的润色，在乐曲中始终出现的降B 持续音可以和其他基音一起不出声地按下去，假如所弹奏的乐器需要，左踏板也可以在曲子的大部分地方始终保持住。也应该使用制音器踏板。

另一个很适合这种踏板技巧的作品是肖邦的《摇篮曲》，Op.57。由于开始的降D 留下来一直作为一个暗指的持续音，但又不应变得过分明显，例32所表明的中踏板的运用是一个可能的解决办法。同时需要

制音器踏板的部分更换，以及左踏板的某些使用。

例　32



第三章
左踏板

左踏板往往被称作una corda（原意：一根弦），sordino（弱音器），或“减弱声音的”（muting）踏板。它的作用不仅是帮助演奏者弹得更弱，而也是为了增加声音的柔和，并除掉音质中任何敲击的成分。左踏板往往被比作弦乐演奏者的弱音器，虽然这个被过多地运用的比拟并不完全准确。然而，如果我们始终把左踏板当作一个增加音色和改变音质的设计，而不是一个为帮助弹得更弱而使用的拐棍，我们就会更加接近钢琴家的这个可贵的工具的一个艺术性的运用。

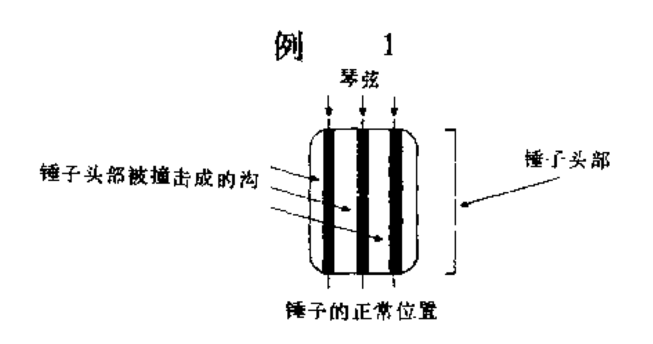
左踏板如果称作“移动”踏板会更合适得多，因为那确实就是它在大钢琴上的功用。当左踏板被踩下去时，整套锤子稍向左侧移动，因而在大多数音上面，打击了两根而不是三根弦（见例1）。音量当然减弱了，但具有更重要意义的是，由于锤子用它表面的一个被撞击得少一些，因而更柔软的部分来击弦，而造成的音质上的改变。同样很重要的是当锤子打击其他两根弦时，没有使用的那根弦所发出的轻微的振动。这个泛音的产生给予整个洪亮度蒙上一种薄纱似的声音。

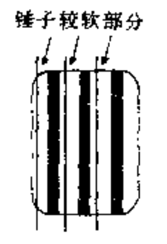
经过使用，锤子的头会由于反复地在同一地方击弦而形成沟。在受到沉重和经常的使用的锤子上，这些沟往往看起来像深的裂缝；而时间甚至会进一步破坏毡子的回弹性。经过理想的调整后，锤子应该向右移动到刚好打击在撞击出来的沟之间，毡子相对地没有被用坏的部分。事实上，贝森多弗（Bösendorfer）琴行注意到让锤子以这种方式操作。虽然在它的乐器上，第三根弦仍然某种程度被击，但使锤子始终如一地打击在一个更柔软部位的好处，比起稍有增加的音量，是非

常值得的。

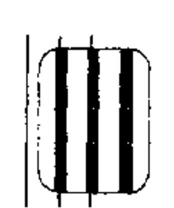
在大多数钢琴上，把左踏板完全踩下去会把锤子过远地送向右侧，因而虽然在大部分音上打击了两根而不是三根弦，锤子仍然会打在撞击成的沟里或边上。尤其在高音区，可能会产生一种比较细弱的、呼哧呼哧的声音。许多对左踏板的使用很敏感的演奏家感觉到，缺少一位技师对踏板本身的调整，最好的解决办法是只把左踏板踩下部分的距离，使得锤子能打击在一个撞击较少的地区。

例 1





部分踩下左踏板时锤子的位置

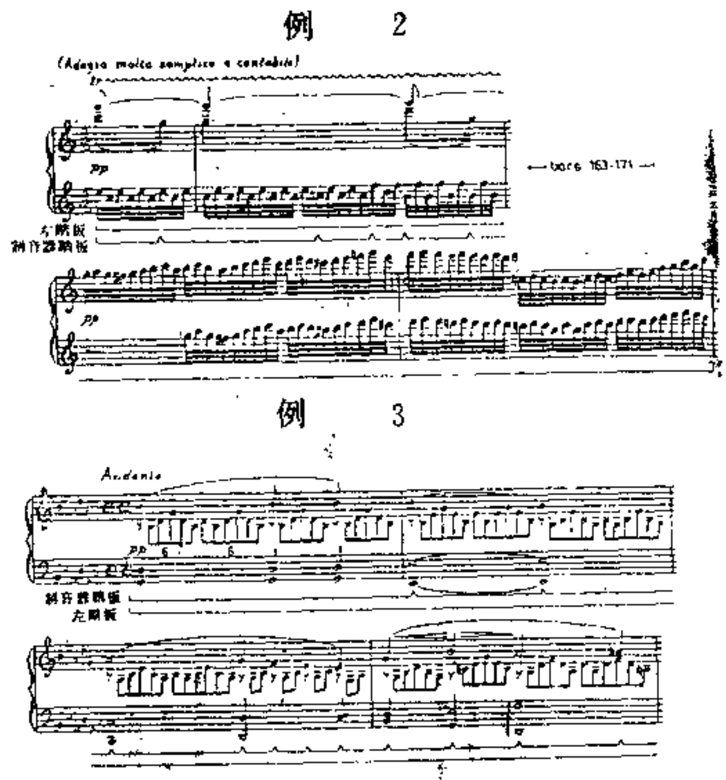


大多数钢琴上左踏板完全踩下去时锤子的位置

用这种方法操作左踏板，从一件乐器到另一件自然会有所变化。有着相对地未被磨损的锤子表面的钢琴，把左踏板完全踩下去可以行得通，而那些锤子表面有很深的沟的，可能需要过细的控制，以便使锤子表面的一个特殊部分打击琴弦，来使声音最大限度地变为更加柔和。耳朵必须是演奏者的指导，而不是眼睛。演奏者应该决定左踏板是否已正当地调整好，以及锤子的声音是否已处理好，因而当使用踏板时不会产生不均匀或呼哧声。每人有自己喜欢的段落来试验左踏板（例2，

选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.111第二乐章，以及例3，选自舒伯特的《即兴曲》，Op.90，No.3，是两个可能的选择。

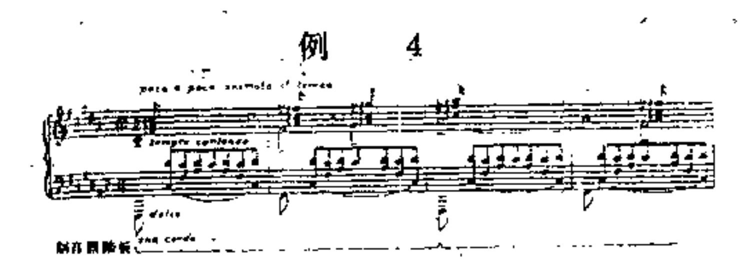
例 2
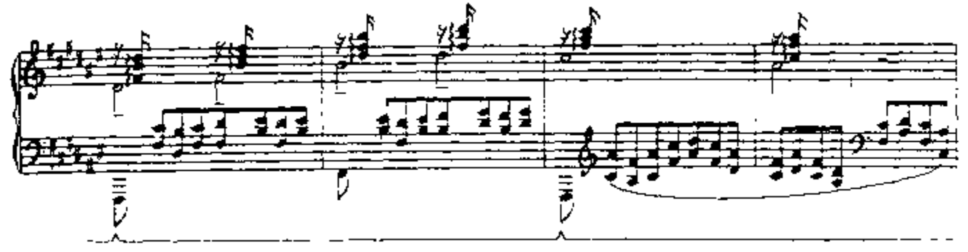


例 3

有着相对强的力度层次的段落，有可能仍要求使用左踏板，如例4，选自李斯特的《在孤独中上帝的祝福》(Bénédiction de Dieu dans la Solitude)(选自《诗情和宗教的谐音》)，其中左踏板的标记是作曲家的。这也是试验左踏板的一个很好的段落。

例 4





左脚的位置

很多教师告诉他们的学生，左脚应该所有时候都放在左踏板上，当需要时即可踩下去。而且无疑的，没有什么比看到一个演奏家在需要左踏板的一刹那突然向前猛冲更为令人讨厌的了。许多钢琴家，特别是那些用有力的、往往使人分心的身体动作弹奏的，会忙于左脚的外部动作——在地上滑来滑去，打拍子，或跺脚。他们的“富有意味的表情”往往太多地在这些痉挛的动作中表现出来，而不是演奏中声音的本身！但有些时候把左脚粘在左踏板上以保持准备状态是不明智的，因为有些段落当两手走向键盘的任何一端时，左脚可能需要用来作平衡。

如果两手在钢琴的高音一端，把左脚放在踏板的左方。如两手在低音区弹奏，把左脚移向右方，在右脚后面。在很强的段落，当演奏者用充足的肩部重量向前猛推到琴键里时，左脚可以放在后面凳子下用来平衡。甚至正在用左踏板时，可以根据两手正在键盘的哪一端弹奏，而把脚跟转向左或右的不同角度。位置的一个小小的移动，在维持舒适的平衡感方面可以创造奇迹。

写明的左踏板指示

虽然贝多芬的时代已使用una corda这个名词，这个踏板的实际物理结构以及随之发生的声音效果，比起我们今天的是极不相同的（见第一章）。但这一古老的名词una corda 和多种其他名词一起，留下来以表明左踏板：

英语：soft pedal, shift pedal, muting pedal

法语：une corde, sourdine, la pédale sourde, petite pédale

德语：mit Verschiebung, mit einer Saite, mit Dämpfung

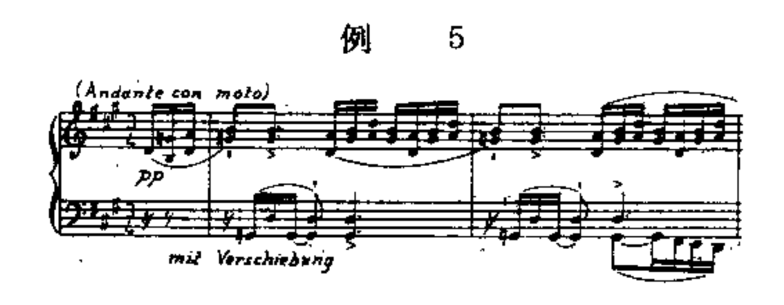
意大利语：Sordino, una corda, U.C., sul una corda, poco a poco una corda

放掉左踏板可以标记为tre corde, 3 cordes, ohne verschiebung, tutte la corde, t. c., poco a poco tre corde, poco a poco tutte le corde, 或 due corde. 同时用左右踏板可以标记为Ped. I and 2, con 2 Pedale, 2 ped., Les deux pédales Mit beiden Pedalen, Beide Pedale, I due pedali, Très enveloppé de pédales, 2 Ped., due Ped., 或 con sord e Ped。

作曲家有关左踏板的标记

当一个作曲家提供使用左踏板的标记时，这些指示当然必须仔细地遵守。例5，选自舒伯特的《奏鸣曲》：Op.53第二乐章，mit Verschiebung的标记在字面上的意思是"使用移动"，或换句话说，用左踏板演奏。但舒伯特没有写出放掉它的标记。
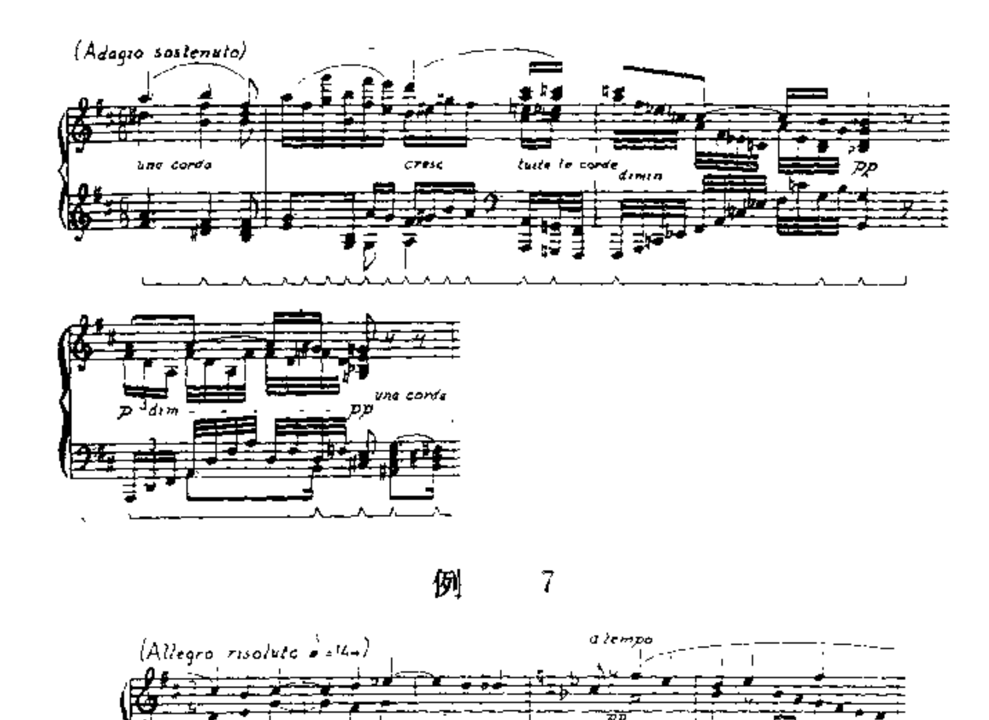
例 5



贝多芬给了很多左踏板的标记，最经常是在最后几首奏鸣曲中。在选自他的《奏鸣曲》，Op.106第三乐章的例6中，有关使用左踏板 una corda)和放掉它(tutte le corde)的踏板法指示极端地精确。

有些情况下当放掉左踏板后，演奏者可能需要继续弹得很弱。这种时候往往需要稍稍降低力度水平，以便对放掉左踏板进行弥补。例7，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op.106第四乐章，提供了作曲家本人有关使用和放掉左踏板的标记。

例 6



例 7

当使用左踏板似乎合适，但作曲家并没有特别要求时，演奏者必须运用他对风格的辨察力，而不应依赖左踏板作为弹得更弱的一个懒惰的办法。
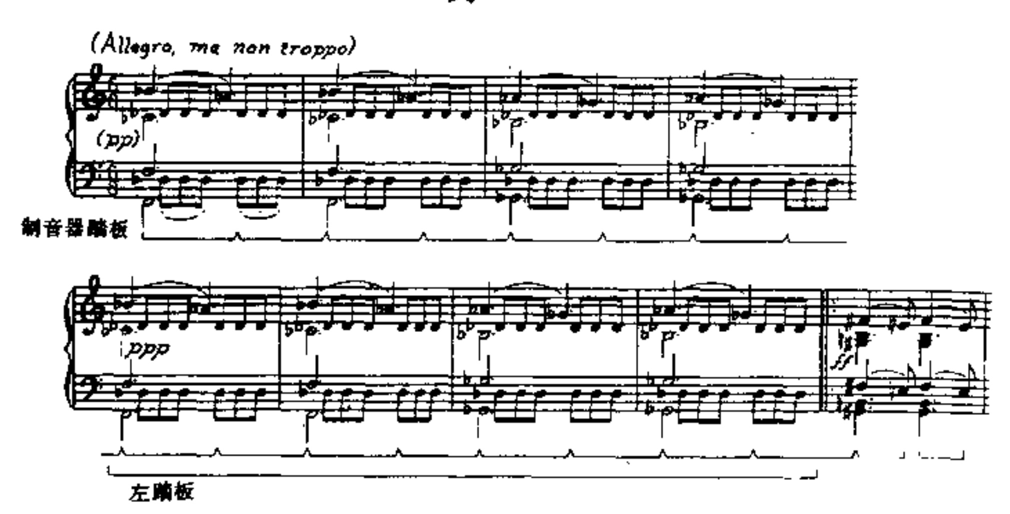
回声效果

回声效果特别适宜于使用左踏板，如例8，选自舒伯特的《奏鸣曲》，Op 164第一乐章，其中整个四小节乐句以PPP重复。

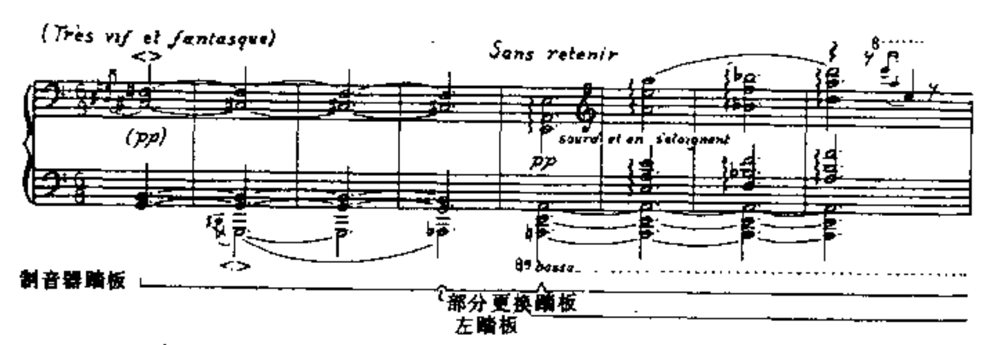
然而，弱(P)或甚至很弱(PP)不一定总需要用左踏板。很多情况下，在一个已经非常安静的力度范围内，作曲家会暗示使用它。例9，

选自德彪西的《假面具》，sourd（“抑住”，“减弱的”）和 en s'eloignant（“消失”）的指示似乎要求用左踏板。PP的标记可能是为提起注意的，因为这个标记已是前面几小节中最后提供的。


例 8



例 9

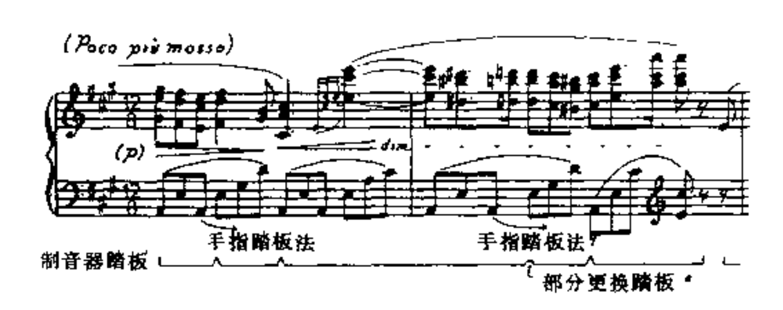


左踏板在一个乐句中间

使用左踏板的一个经常被引用的准则，是它不应在一个乐句中间踩下去，即使在有一个渐弱时也是如此。这里面有很大的真实因素，因为在一个乐句中间使用左踏板会形成能察觉到的音质变化。在选自肖

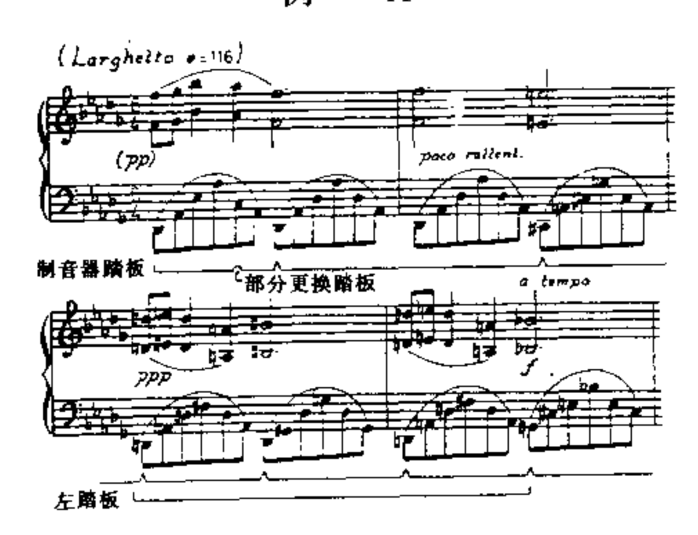
邦的《船歌》，Op.60的例10中，左踏板也许不应在渐弱过程中踩下去。

例 10



这一概括性的"规则"有很多例外；譬如，由于和声或作曲家自己的力度标记，而暗示有引人注目的音色变化的段落。肖邦的《夜曲》，Op. 9，No.1（例11)有很多这样的音色变化。

例 11
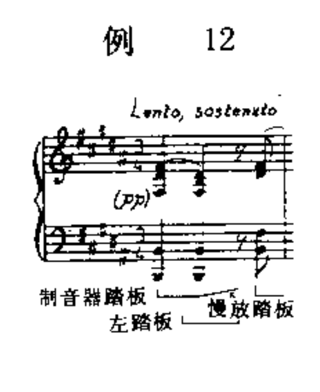


形成连线或乐句收尾的语气

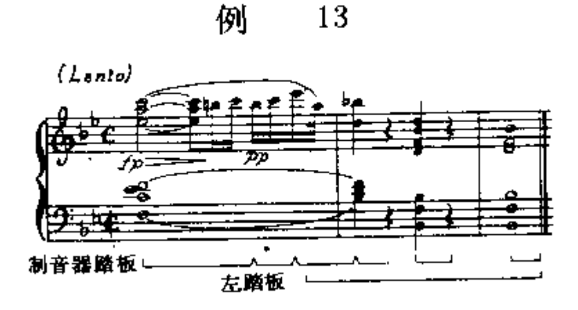
很多情况下，左踏板可以用在一个乐句中间，使连线的结束或乐句本身的最后部分逐渐减弱。这个用法在音质特别硬和亮，而且钢琴

家必须用一切办法控制力度和音质的乐器上，效果尤其好。有关这一点没有固定的规律，因为在有些钢琴上，左踏板会以如此突然的方式改变声音的质量，因而排除了在一个乐句中间使用它来使音量变弱的可能性。正如许多踏板技巧一样，演奏者必须不断地试验，而且最重要的是批判地听自己的演奏。例12，选自肖邦的《幻想曲》，Op.49，和例13，选自舒伯特的《即兴曲》，Op.142，No.3，说明左踏板可以怎样用来形成连线和乐句的语气，假定当时弹奏的乐器上音质变化的不是太过分。

例 12



例 13

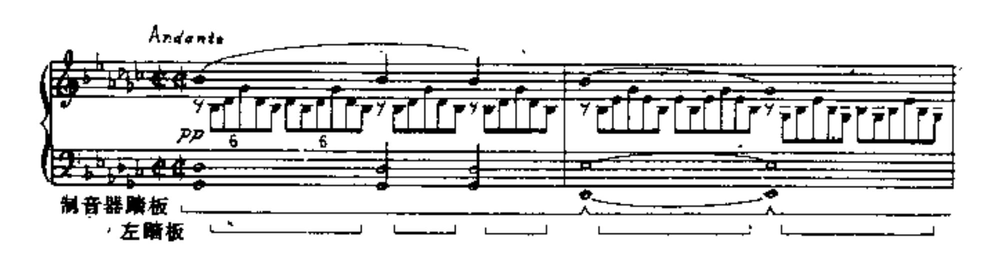


在伴奏音型中
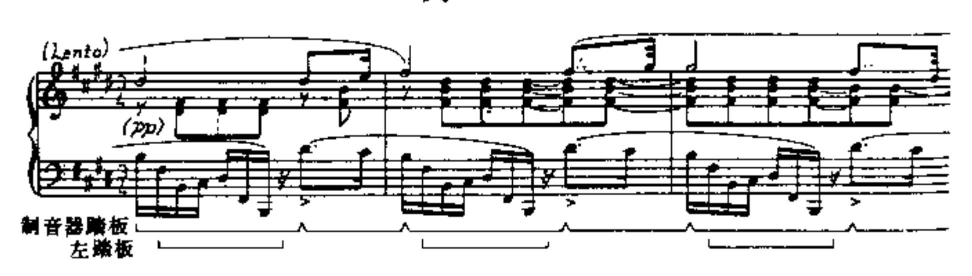
左踏板可以用来使伴奏音型更弱，从而给它一个与主要旋律材料不同的声音质量。必须再次强调，所演奏的乐器必须被仔细地评估，看它的声音质量是否适宜于此种踏板技巧。例14，选自舒伯特的《即兴曲》，Op 90，No 3 和例15，选自肖邦的《练习曲》，Op 25，No. 7，在

弹其中每个曲调音时左踏板应短暂地抬起来。

例　14



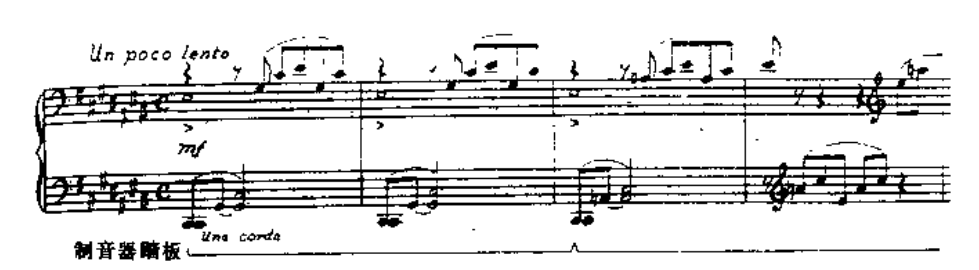




为了声音的强度

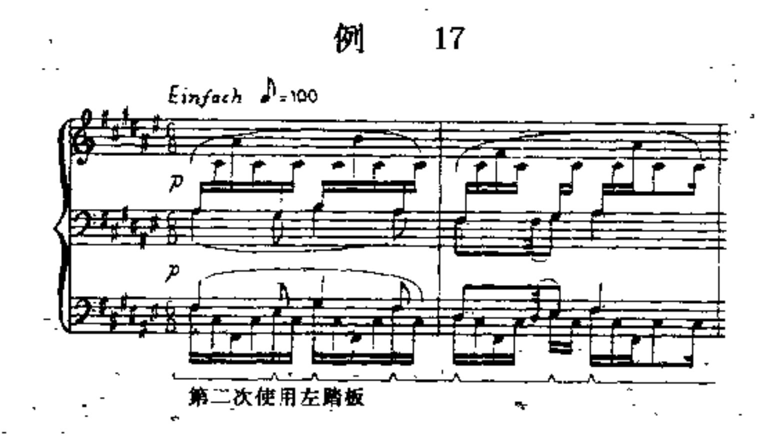
作曲家可能在一些需要很大的声音强度的段落要求使用左踏板，如例14，选自李斯特的《沉思》(Recueillement)。制音器踏板和左踏板二者的标记都是原来的。





即使作曲家没有特别要求时，在一个有着极大的情感强度并要求声音的同等强度的歌唱性段落中，使用左踏板也许是可取的，但这里的音量本身必须是不太大的。在选自舒曼的《浪漫曲》，Op.28，No.2的例17中，演奏家也许喜欢只在最初八小节重复时使用左踏板。
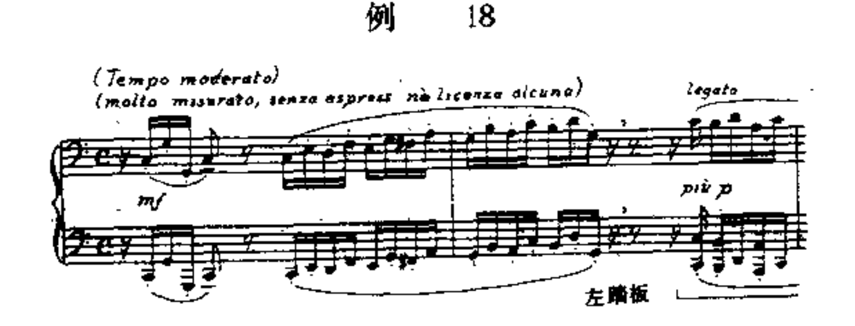
例 17
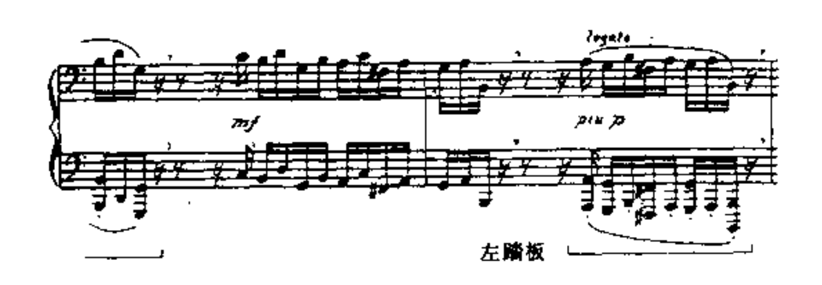


在改编曲中

在风琴的改编曲中，左踏板不仅可以在某一段落的音量必须减少时使用，而且也可以在作品模仿风琴的一个不同音栓时，为了改变音质而使用。例18有一个这样的段落，选自布索尼(*Busoni*)的《巴赫C大调管风琴托卡塔的前奏曲》的钢琴改编曲。

例 18





同时使用所有三个踏板

偶尔需要同时用所有三个踏板，以左脚操作左踏板和中踏板。这个技巧并不容易，但经过足够的练习可以做到。珀西·格兰吉尔(*Percy Grainger*)，他有关踏板法的想法仍证明为极其先进的，讲到这一技巧：

> 演奏者必须在保持住延音踏板的同时，可以自由地踩住和放掉弱音踏板，并在保持弱音踏板同时踩住和放掉延音踏板。脚小的演奏者新遇到这个问题时，容易把它想作是一件不可能的事，但经验说明，经过充分的练习所有尺寸的脚都可以掌握这个双踏板的技巧。对于近现代钢琴演奏，它是绝对需要的。

为使左脚在左踏板和中踏板上找到适当的位置：
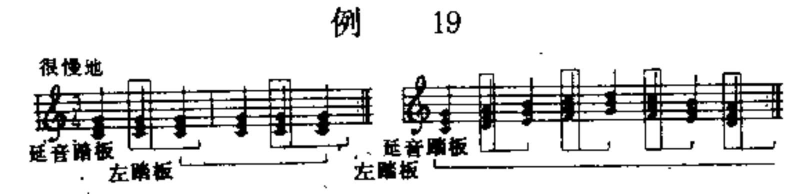
1. 把脚跟放在左踏板稍往左一些的地方。脚趾应面向制音器踏板的方向，脚跟远离制音器踏板。

2. 先用脚的左边踩下左踏板，压力用在脚的拇趾球部位。

3. 从脚趾处用脚的右边向延音踏板使用压力，仍保持左踏板结实地踩住。

例19的练习可以用来练习把左脚从一个踏板转移至另一个。

例 19



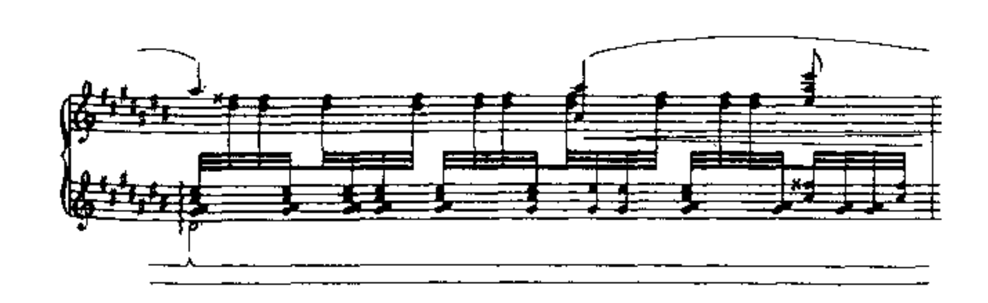
例20，选自李斯特的《b 小调奏鸣曲》，和例21，拉威尔的《水仙》（选自《加斯巴之夜》），表明一些段落其中所有三个踏板可以同时使用。


例 20

Quasi Adagio
dolcissimo con intimo sentimento
pp sempre una corda
ppp
制音器踏板
延音踏板
部分更换踏板

例 21

(Lent)
(una corda)
制音器踏板
Damper pedal
延音踏板





第二部分

不同作曲家、不同风格的钢琴作品中踏板的使用



第 四 章

演奏巴赫作品时踏板的使用

右踏板、左踏板、中踏板的运用

右踏板

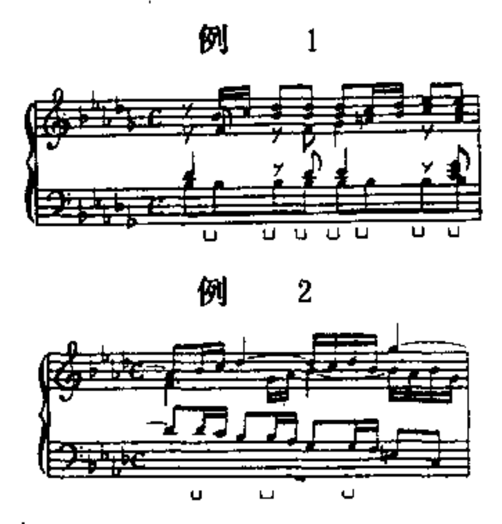
许多演奏家坚持由于巴赫为其写作他的键盘音乐的乐器上不存在右踏板，因之在钢琴上弹奏他的音乐时不应使用它。假如这个推理要贯串始终，也许其结论应该延伸到根本不应在钢琴上听到巴赫的音乐，因为迄今所知，他键盘作品还没有为克列斯托福里新发明的有强弱的羽管键琴而写作的。每一个音乐家必须为他自己决定这个问题。但假设一个人在弹奏巴赫时不希望被剥夺现代钢琴以及它的丰富音色和洪亮声音，那么踏板的使用应如何处理呢？能否以一种不致败坏或损害巴赫音乐的方式来运用踏板法呢？

有关巴赫的键盘音乐以及制音器踏板的大量的损害，来自把一个十九世纪的声音概念——它喜欢主要为密集的洪亮度、音型的融合和延续长的低音持续音而使用踏板——与一个具有对位的声部清晰度，并且每个声部有对比性奏法的巴洛克观念混淆在一起。当在钢琴上弹奏巴赫的键盘音乐时，右踏板很少需要用来延续大组的音符。那么它的作用该是什么呢？

对于今天的巴赫演奏家，制音器踏板的最重要的作用，也许是为了在需要时达到一个无缝的连奏。虽然巴赫时代的羽管键琴演奏家、古钢琴演奏家和风琴演奏家只能单独用手指来达到连奏，他们没有今天钢琴家所面对的有关琴键的更大深度、重量和甚至尺寸方面的额外的

担心。当重复的音或和弦必须弹成连奏时，琴键重量和下键深度就成为特殊问题。为这类连音的连接使用踏板时，弹奏者应该尝试在每个重复的音或和弦之间，而不是立即在它之后，重新踩下踏板，以此来减少制音器实际被抬起来的时间。制音器离开琴弦的时间越短，音质中发生可听见的变化的机会就越少。当然，弹奏者必须用手指来达到尽可能多的连奏。例1，选自《平均律钢琴曲第Ⅰ集》的《降b小调前奏曲》，和例2，选自《平均律钢琴曲第Ⅰ集》的《f小调赋格》，包含用右踏板帮助在重复音中做到连音连接的典型例子。

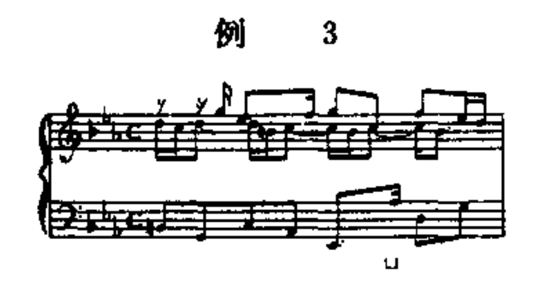
例 1
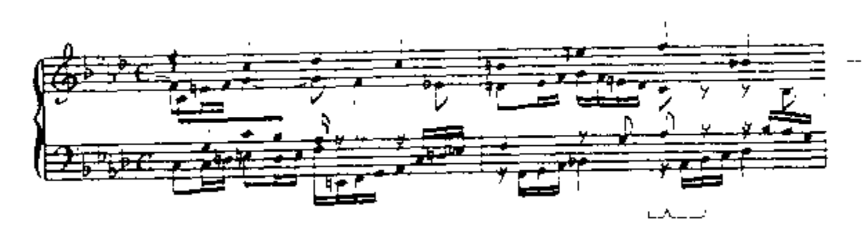


例 2

例3，选自《平均律钢琴曲第Ⅱ集》的《c小调赋格》和例4，选自《平均律钢琴曲第Ⅰ集》的《f小调赋格》，表明必须用右踏板来连接别扭的跳跃和大音程。

例 3
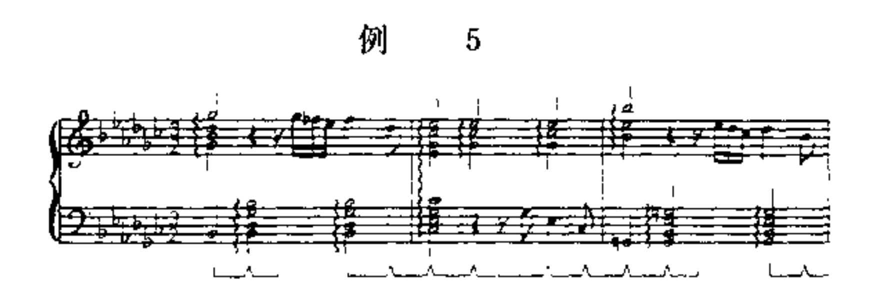


例 4
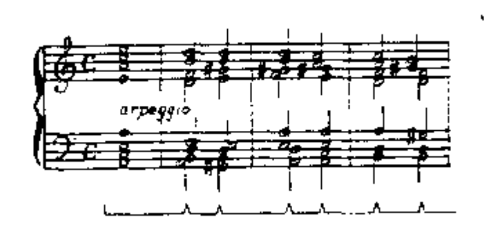


右踏板也可以用来丰富音质，尤其在有长时值音符的旋律片段中。巴赫本人更喜欢如歌的(Cantabile)方式的弹奏，如在他的《创意曲》题献序言中所提出的那样。而且，由于十八世纪早期的键盘乐器中没有一种能像一个现代大钢琴上那样快地制住声音的装置，因此它们的声音不能视作是干的。在那些被认为是为古钢琴不太辉煌而富有表情的风格所写的巴赫的键盘作品中，一般要求更大程度的歌唱性和连奏。巴赫的《平均律钢琴曲第I集》的《降e小调前奏曲》(例5)，很清楚地是用这种风格写的。

例 5
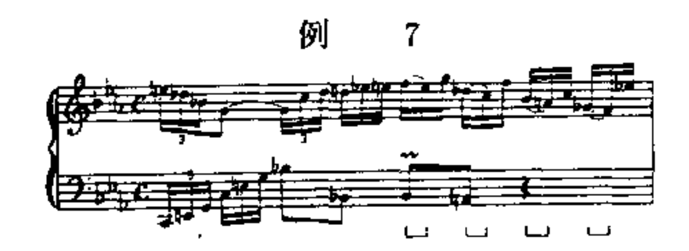


在期望弹奏者自由地用琶音弹奏大和弦的段落中，如例6的《a小调幻想曲》，BWV944，可能需要用一些右踏板。

例　6



贯穿整个《c小调幻想曲》,BWV906，在有很强的节奏特性的明亮、有力段落中，可以用右踏板的轻微触碰，来加重短装饰音或连线。例7中的短连线是在巴赫的原版中可见到的。

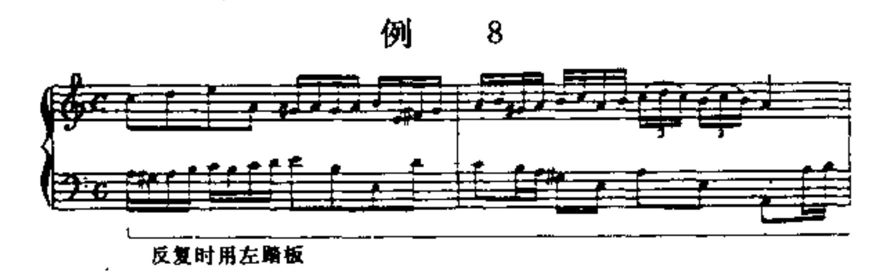
例　7
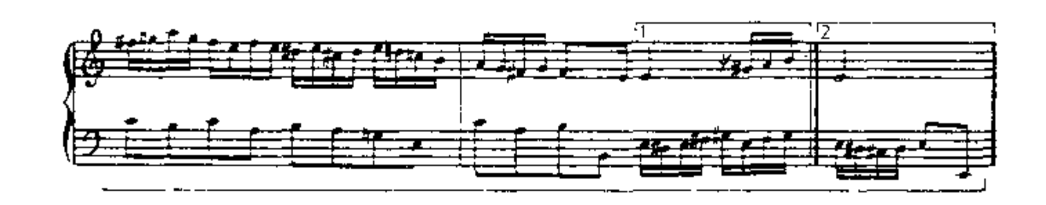


左踏板

虽然普遍的回避左踏板应视为巴赫音乐中的准则，有些场合它可以是增加色彩的一个可贵工具。段落的重复，它在羽管键琴上可以用变换音域来加以变化，可通过用左踏板来改变音色。但演奏家永远不应允许这种回声设计变成用得过分或可预见的。虽然在《意大利风格变奏曲》第三变奏中（例8），左踏板作为获得变化的一个手段，有时会证明是有用的，但它的使用不应在每次反复时变为机械的。

例　8
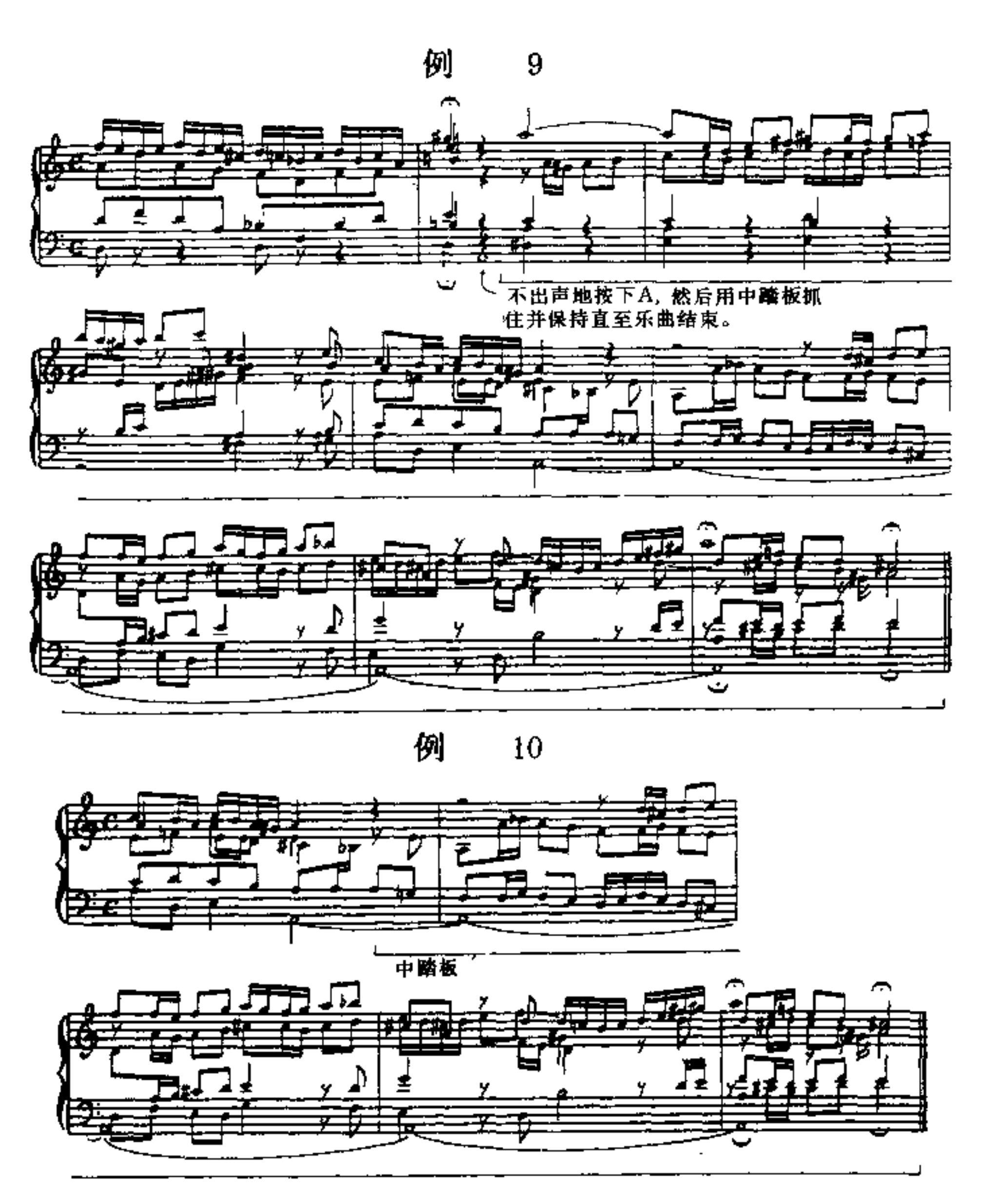




中踏板

巴赫音乐中有少数几个段落，其中有想像力的演奏家可以用中踏板来保持不可能用手指或右踏板保持的长持续音。它们大多数在那些似乎在创作时想到脚键盘的作品中可找到。在巴赫的时代，脚键盘可以附在古钢琴或羽管键琴上，因此同样的琴弦可以由踏板或由手来活动。这一设计对于需要在家里做一些练习的风琴学生特别有用。詹姆斯·格拉西纽(*James Grassineau*)在他1740年的《音乐辞典》中写到，当脚键盘附在一个古钢琴上时，它"不可能在相当距离以外被听到;因此有人称它为哑声古钢琴；由此它成为在尼姑中被特殊使用的，她们学习弹奏,而不愿意打扰宿舍"。根据巴赫去世时对他庄园的一个描述,在他遗物中有一套这样的踏板。

巴赫的写作中有一个好像使用脚键盘的例子,可在例9，《平均律钢琴曲第1集a小调赋格》第79—87小节中见到。这里不可能用手指或右踏板来保持从第83小节开始的延伸的a持续音的全部持续时间。这里有两个使用中踏板的可能解决办法。也许更好的一个是，在第80小节休止中间把A不出声地按下去，再很快地用中踏板抓住它。当三小节后a实际发声时，它已经被抓住并将保持下来。例10表明的另一种可能，是用中踏板同时抓住第83小节第四拍上的低音a和高八度的a。虽然这会造成踏板中多保持了一个额外的A,但整个A持续音的和声概念还会是同样的。按照卡尔·菲力普·埃曼努尔·巴赫(*Carl Philipp Emanuel Bach*)，有连线的长持续音可以用外加的重复来加强。

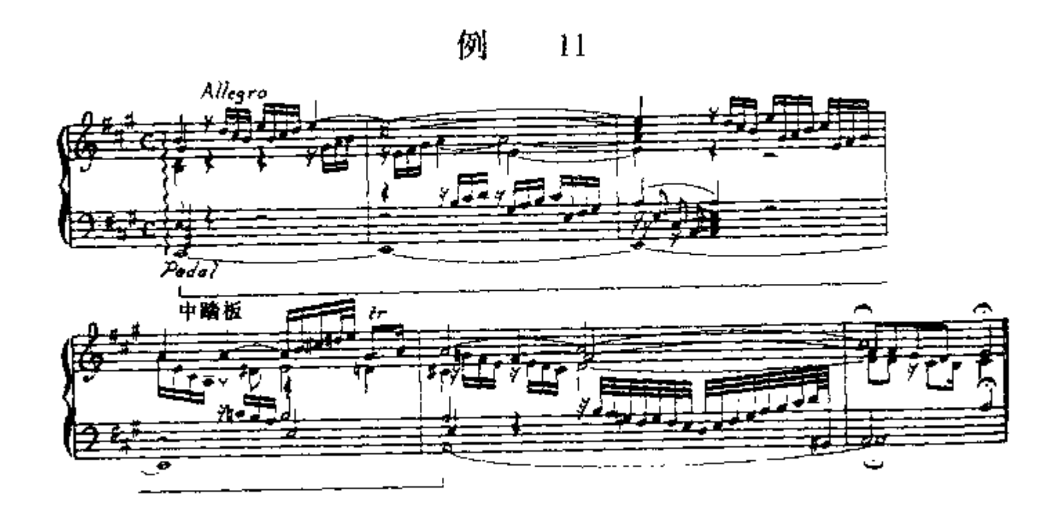


例11说明另一个使用中踏板的机会，选自《根据阿比诺尼主题的赋

格》，BWV950。没有疑问这个作品原来是为脚键盘写的，因为原谱中写了Pedal(踏板)这个字。如果用中踏板，只应抓住和保持低音E 。

应该始终记住，对于一个手指连奏，或那些必须单独由于弹奏出的有关奏法、句法和力度控制等的设计好的概念，钢琴踏板中没有哪一个是可以以任何方式作为代替的。在钢琴上弹奏巴赫的键盘音乐时，踏板主要地应视为增加音色的力量，并只是作为保持连奏或维持一个持续音中偶尔的帮助。

例 11



改编曲中的踏板运用

弹奏巴赫音乐的钢琴改编曲时，比在钢琴上弹奏他为羽管键琴或古钢琴写的原谱，要求更多地使用三个踏板。在十九世纪和二十世纪初期，当时第一流的钢琴家经常创作和演奏改编曲。以后，随着对早期音乐权威性演奏实践的不断增长的敏感性，以及对历史上乐器的新的兴趣，演奏家和音乐家都日益拒绝把改编曲作为正当的艺术形式。当他们在匆忙中抵制解释音乐的自由，并且有时，抵制十九世纪浪漫派演奏家早已承认的这种破格形式时，他们的粗暴态度往往堕落为势利。

但现在大部分这种极端的抵制似乎已经过去。一些主要的艺术家如菲舍尔(*Fischer*),吉列尔斯(*Gilels*),赫斯(*Hess*),霍洛维茨,肯普夫,德·拉罗查,米凯兰杰利,诺瓦埃斯(*Novaes*),佩特里(*Petri*),鲁宾斯坦和桑多尔(*Sándor*)都曾录制过巴赫音乐的改编曲。有这样卓越的一伙做出榜样,似乎有足够的正当理由可以来讨论这个重要文献中的踏板法。

巴赫音乐的最伟大的改编者之一是菲鲁奇奥·布索尼(*Ferruccio Busoni*),他为许多风琴作品以及为独奏小提琴的D小调夏空的钢琴改编曲,仍列为这一类型中最伟大的成就之一。布索尼在他的《平均律钢琴曲》版本的一个补充部分(很遗憾在近代再版时被删去)留下一个有关他的改编方法的全面分析。有关踏板法的章节是富有想像力的,而且它在一个更为广泛的艺术及实践的意义上,对许多不属于改编曲类型的作品也是适用的。

例12至19全部都是布索尼文章中的,它们表明在弹奏改编曲时踏板的一些代表性用法。踏板标记是布索尼原文中见到的;只在极少几个例子中他的一些记法稍有更改,以便更易于理解。

右踏板

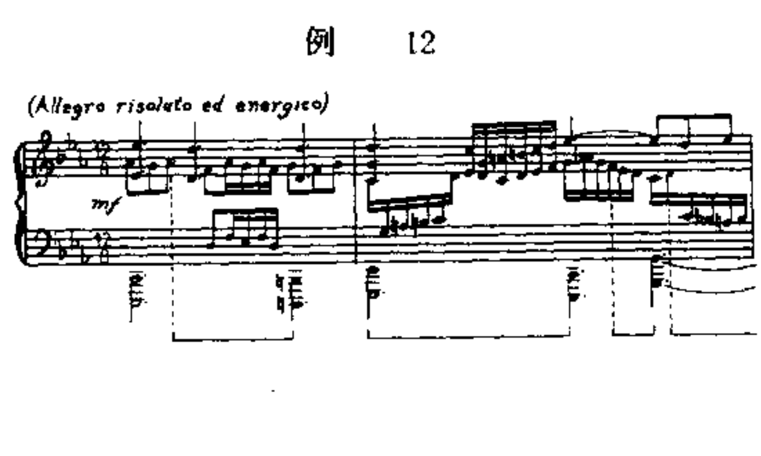
布索尼有关右踏板的章节中开头的锋利的论述,是不言而喻的:
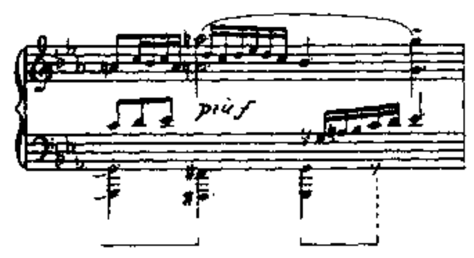
> 不要相信传奇似的惯例,说巴赫作品必须不用踏板演奏。踏板不仅在巴赫的钢琴作品中有时是需要的,而它在这些改编的风琴曲中更是绝对必需的。确实的,在钢琴作品中使用踏板而又听不出来,才是唯一正确的方法。有关这一点,我们指的是用踏板来连接两个依次进行的单音或和弦,为强调一个悬留音,为延续一个单声部,等等;一种处理方式其中并不显出具体的踏板效果……在任何地方只要可能,尽量用手而不是用踏板来延续一些音。而钢琴家观念下的连绵的踏板效果对这风格是毫不相干的。在使用踏板弹和弦(完整的或分解的)的地方,把手和踏板同时抬起来。一

个模糊地延长的声音是与风琴的特点相背的。在想要模仿宏伟的"全奏的风琴"效果的段落，踏板是必不可少的。抬起的制音器不会在经过音和变音以及类似音上产生坏的效果。想一下，全奏的风琴所开放的混合声音包含了所弹奏的每个音的五度音、八度音、或甚至三度和七度。在钢琴上，只有使用踏板才能获得这些声音融合的一个大致的模仿。
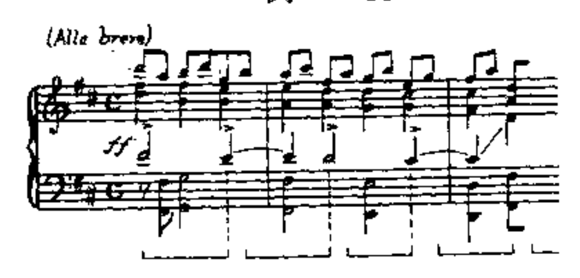
布索尼的例子极其精确，有些甚至用虚线来准确地表明踏板应在哪里踩下和放掉。例12，选自《圣安妮》赋格，和例13，选自《D 大调风琴前奏曲》，说明了他在使用踏板方面的精确性。

例 12





例 13



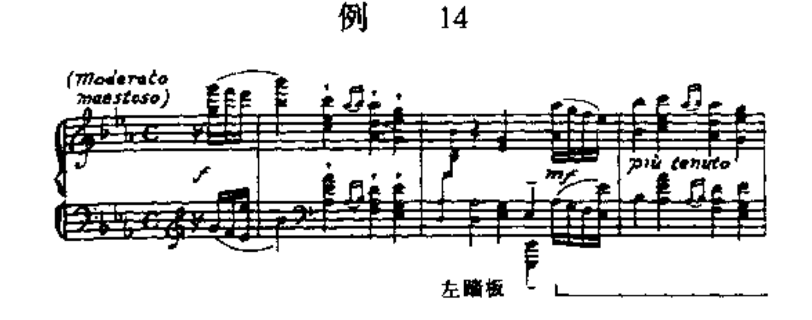
左踏板
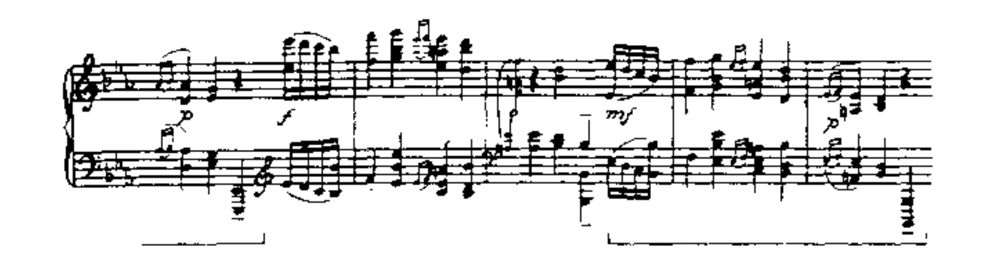
布索尼对使用左踏板提供如下的建议：

> 有关弱音或左踏板（标志为"una corda"或"u.c"），让我们在开始时就说，它不只是在很弱(pianissimo)的最后阶段可以使用，也可以用在中强(mezzo forte)和所有居于中间的力度层次中。有时甚至可能发生这样的情况：一些不用弱音踏板的段落比其他一些用它的段落弹奏得更弱。这里想要的效果并非声音的弱，而是所获得的特殊的音质。

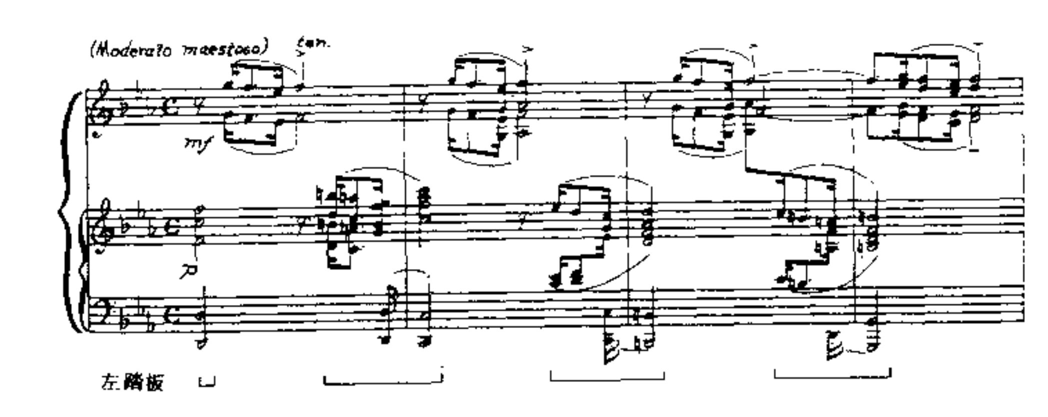
在选自《圣安妮》前奏曲的例14和15中，布索尼似乎把左踏板视为增加音色的一个帮助，并用它来产生变换风琴音域的效果。

例 14





例　15



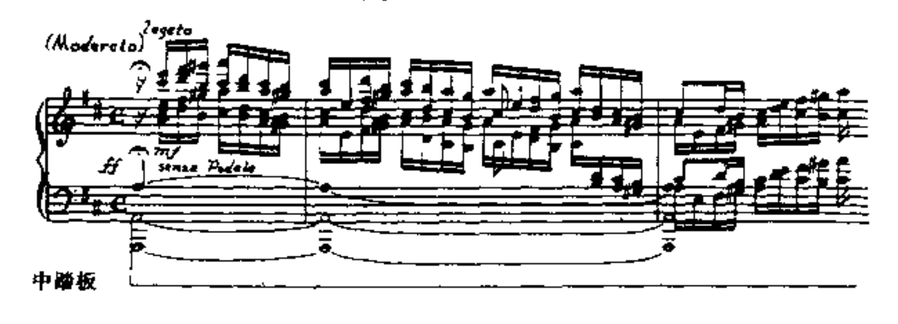
在例15中，虽然布索尼只给了左踏板的标记，中踏板无疑地应用来延续第一和第三拍上出现的二分音符和弦。当这样做时，右脚应操作中踏板。

中踏板

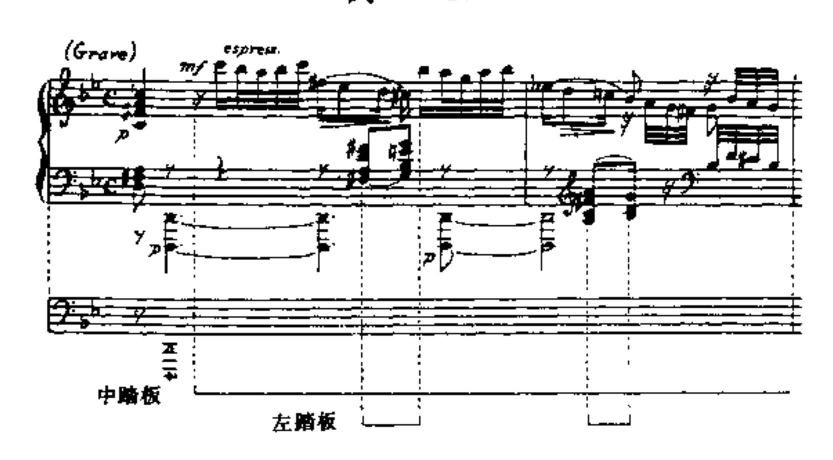
布索尼广泛的探索中踏板的用法，写着，"真正的风琴效果只有在三个踏板的综合动作中可以获得。"选自《D 大调风琴前奏曲与赋格》的例16，使用中踏板来延续在风琴上会用脚保持的持续音。

在李斯特的《巴赫g小调幻想曲与赋格》的改编曲中（例17），布索尼建议用右脚操作中踏板，因为当时并没有使用右踏板。

例　16
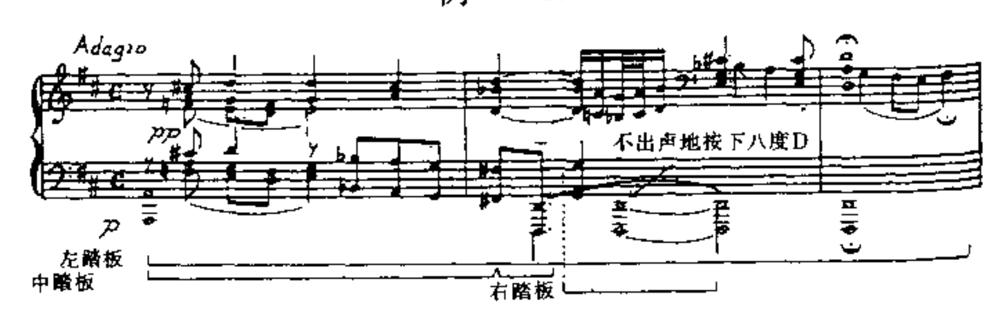


例　17



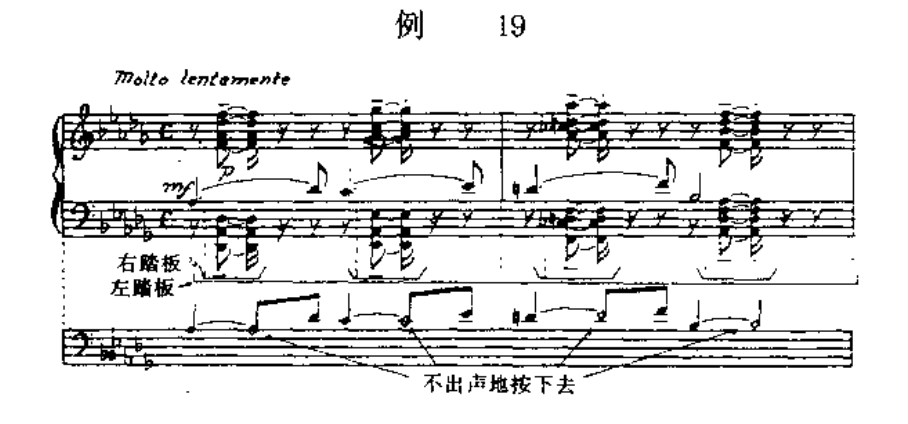
布索尼感到可以用"听不见地重复延续音"来更好地模仿风琴的声音。在一个原来的例子中(例18)，他用不出声地重新按下它来保留左手的八度D，以适应上面移动的和声。右脚应先操作中踏板，然后转移到右踏板，因为左脚必须始终踩住左踏板。虽然布索尼从未提到过用左脚同时使用左踏板和中踏板的可能性，但这一解决办法会帮助在第一小节达到一个连奏。

例　18



布索尼提倡的另一效果是把保持住的旋律音重新按下去，然后把制音器踏板提起来以便使声音以一种让旋律突出的方式出现。在他另一个原来的例子中（例19），布索尼对这一效果的标记似乎也要求慢速地踩下和放掉右踏板。

例　19



布索尼是一位天才的钢琴家，他有关踏板法的思想，在当时具有惊人的独创性，并在有些方面从没有被超越过。

第 五 章

演奏海顿和莫扎特作品时踏板的使用

右踏板

在钢琴上弹奏海顿和莫扎特作品时，制音器踏板的使用始终是有疑问的，而有些音乐家强烈地感到在弹奏海顿作品时应极少使用踏板，而弹莫扎特作品则根本不用。公认地，他们最早的键盘作品中有些也打算在羽管键琴或古钢琴上演奏的，但随着早期钢琴迅速地获得承认，两位作曲家不久都开始在写作时考虑到这个乐器。
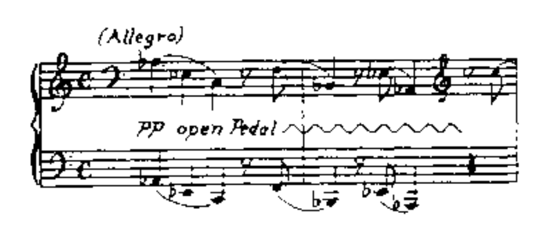
在一架没有修理好的现代钢琴上再现海顿和莫扎特时代钢琴的明亮的、有些单薄和透明的声音，即使并非不可能，也还是困难的。这无疑是为什么很多演奏家建议在这个时期曲目中完全避免使用右踏板。但先不谈个人的音乐趣味，如在演奏海顿和莫扎特时免去制音器踏板，仅从历史上来看也是不正确的。事实上十八世纪最后三十年的所有钢琴上都装备了一个膝部杠杆，用近似现代钢琴的制音器踏板的方法来提高和降低制音器。

据所知，莫扎特没有在他任何键盘作品中写踏板标记。然而他对于斯坦威钢琴的踏板结构是非常热心的。在一封经常被引用的日期是1777年10月17日给他父亲的信中，他写到：
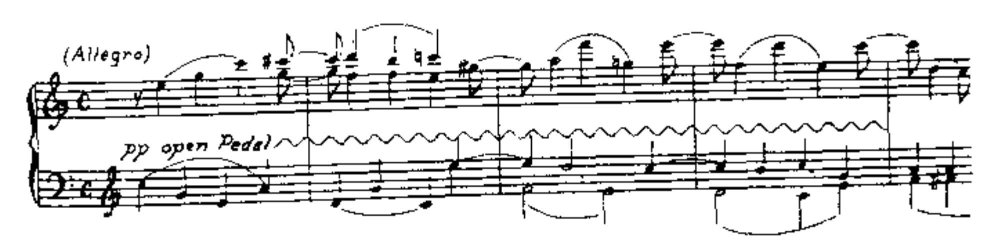
> 用你的膝部操作的设计比在其它乐器上所见的更好。你只需要触碰它而它就立即起作用，当你把膝部稍微移开一点时，你立即听不到一点余留的声音。

虽然海顿极少在他的乐谱中标明踏板法，他在1794年左右写的《C大调奏鸣曲》，Hob XVI：50中给了两个制音器踏板标记（例1和2）。在当时的钢琴上，这些段落中的长的不间断的踏板法听起来会有某种气氛和神秘感。这些踏板法被标记出来，并非由于这些段落是海顿希望用踏板的仅有的地方，而是因为它们产生的不平常效果。在今天共鸣大得多的乐器上，可以通过使用大约释放百分之50制音器的声音来大致再现这个声音，或在开放踏板的饱满声音开始过多积累或模糊时，使用踏板的部分更换。左踏板也可用来加强这些段落所要求的蒙上薄纱似的声音共鸣。





例 2
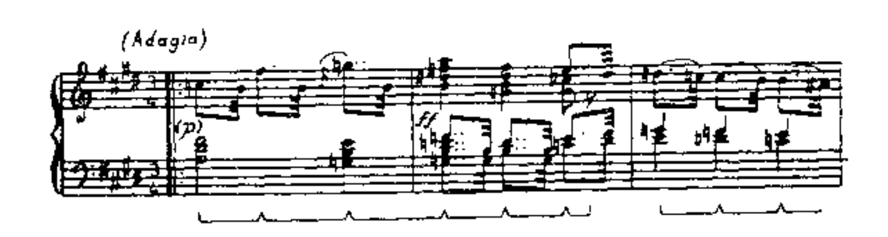


莫扎特和海顿似乎很可能至少都有限地使用了当时的制音器活动结构。在使用今天乐器上的右踏板时，演奏者应该始终记住，在他们的音乐中，织体的清晰度、句法和奏法决不能搞得含糊不清。如同在钢琴上弹奏巴赫一样，在莫扎特或海顿中使用踏板必须觉察不出来。

在任何风格中，右踏板最重要的作用之一是给予更多的共鸣和音色。这一点对莫扎特和海顿的作品同样适用。尤其在有更长时值音符

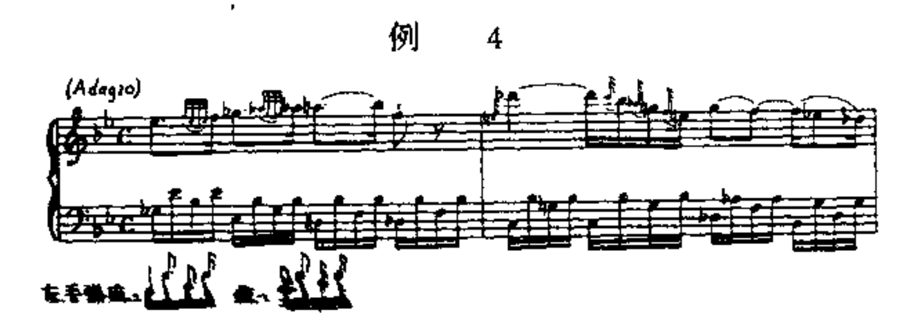
的慢的、歌唱性的段落中，右踏板可以帮助避免声音发干。例3选自海顿的《降E大调奏鸣曲》，Hob XVI：52的段落，如不使用踏板听起来会觉得太干。

例 3
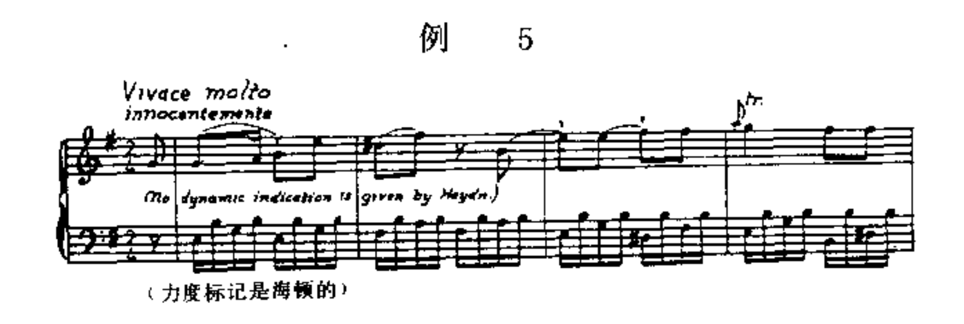


有阿尔贝蒂低音（Alberti bass）或其他分解和弦音型的一些较慢速的段落，往往需要某种程度的手指踏板法以及(或是)制音器踏板，来避免太干的声音。瓦尔特．基赛金感到当标有连奏时，演奏者完全有理由用最连音(Legatissimo)方式弹奏伴奏音型，其中可以用某种程度的手指踏板法。这种处理允许旋律保持清楚和不模糊，但避免下面和声支撑中过分干的织体。最连音手指踏板法和踏板本身用到什么程度，当然依据个别演奏家的喜爱和音乐审美力来判定。例4列举的莫扎特的《F大调奏鸣曲》，K 300k 第二乐章，包含许多段落其中可以极好地利用这样一个最连音触键。(所引用的所有例子中使用了阿尔弗雷德·爱因斯坦〈*Alfred Einstein*〉对Köchel原有号的修订版。)

例 4



其他更快速的阿尔贝蒂低音不应有踏板，而且根据音域，应该听起来如同它们是由一件管弦乐器如大管或单簧管演奏似的。例5，在海顿的《c小调奏鸣曲》，Hob.XVI：34 第三乐章中，使用踏板会使左手织体过分地厚。

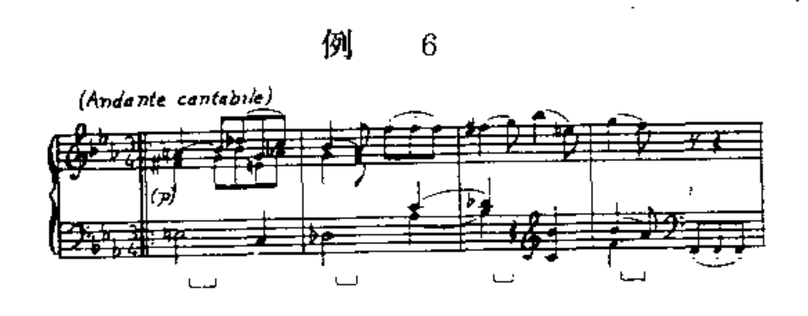
例　5



（力度标记是海顿的）
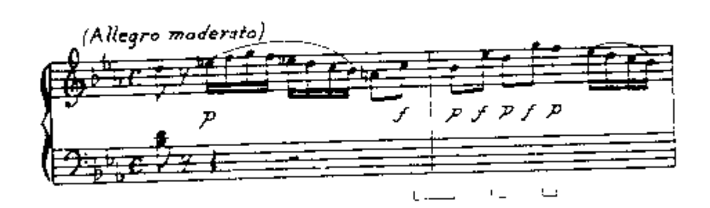
句法、连线和所有其他奏法标记应保持清楚，而休止不应该弄得模糊不清。在选自莫扎特的《降B大调奏鸣曲》，K．315 C第二乐章的例6中，可以在作曲家标记的每个强拍上连线的第一个音上触碰踏板以增加音色，但这并非绝对需要。

例　6



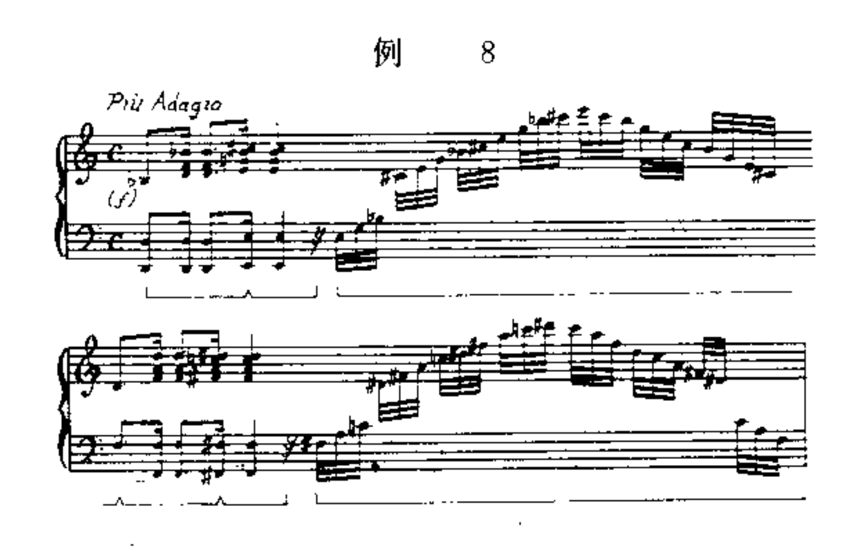
短促的触碰踏板，可以使沉重的重音更加富有表现力，并不致于太敲击性地发干，如在海顿《c小调奏鸣曲》，Hob.XVI：20第一乐章中(例7)。

例　7
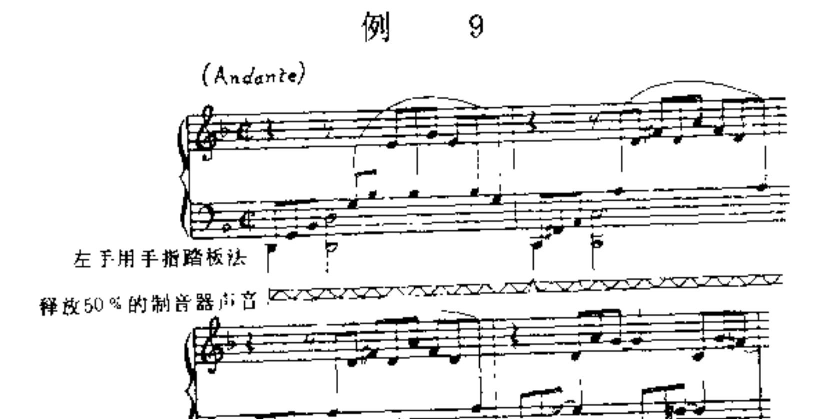


有些延伸的分解和弦音型可能要求更大量地运用踏板，如例 8 的莫扎特《C 大调幻想曲》，K. 383a 。自由的节奏记法是原来的。

例　8
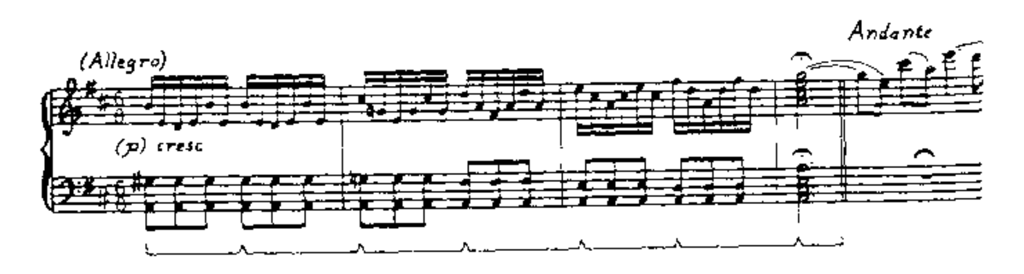


另外一些有更加旋律性特点的分解和弦段落，用长段的踏板听起来不一定会好。在选自莫扎特《d 小调幻想曲》，K. 385g的例 9 中，开始三小节如每小节用一个不间断的踏板，会使右手的旋律轮廓变得不清楚。左手的手指踏板法结合用大约释放百分之50的踏板声音，会在这段落中更适合莫扎特的风格。连线和力度记号的省略都是根据原谱。

例　　9



模仿管弦乐队全奏犹如独奏家进入华彩乐段的段落，可能要求踏板。例10，选自莫扎特的《D大调奏鸣曲》，K. 284c 第三乐章，踏板的提起会使一个想像中的"独奏家"的进入更为清楚。

例　　10



在为海顿或莫扎特设计右踏板的使用时，钢琴家应该首先不用踏板学习音乐。所有奏法应该单独用手指完成；以后，可以为了音色而少量地增加些踏板，或为使一个难于应付的连奏变得更为容易而短时间地使用。

左踏板

除非在需要音质有明确改变的情况下，左踏板应该极少使用。虽然当时的钢琴装备有一个移动的机械装置，在海顿或莫扎特的乐谱中没有出现这样的踏板标记。在选自莫扎特的《c小调奏鸣曲》,K.457第二乐章的例11中，由他本人给的极弱标记，是可能使用左踏板的一些例子。

例 11



第 六 章

贝多芬的踏板用法

威廉·S·纽曼著

——*William S. Nenman*

背景、事实和数字、问题以及原始资料

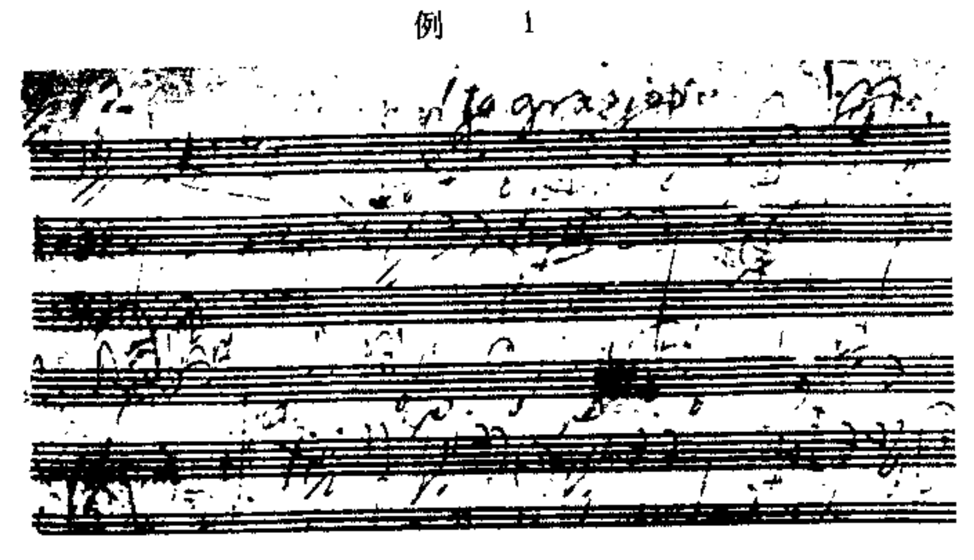
贝多芬是要求踏板的使用达到可以感觉到的程度的第一位著名的作曲家。如同我们所见到的，海顿在他钢琴家生涯的晚期（在他的C大调奏鸣曲，Hob XVI：50 第一乐章中），以及当他被英国乐器引起兴趣时，曾对"开放(制音器)踏板"有过一些孤立的要求。而莫扎特在他经常被引用的1777年10月17日的信中，曾表露出对他所试用的早期斯坦威钢琴上的膝部杠杆制音器操作装置的赞美。的确，莫扎特在他自己的大师般的演奏中，可能运用了制音器的操作装置，虽然据所知他从未在他的乐谱中明确过对它们的使用。但贝多芬则完全不同。对于他的踏板用法的程度、性质，或实际运用方面他极少留下疑问。

有两个理由说明为什么我们可以认为是贝多芬倡导了更多地使用踏板的。此二者都使人想到一种"鸡还是鸡蛋"的起因的问题。比海顿和莫扎特晚一代，是钢琴踏板结构的演变最后导致了贝多芬的使用？还是贝多芬的更加复杂、富有表现的音乐最终导致它们改变结构？有关结构方面，在四分之一个世纪以前被引用的，用一个真正的"踏板"(就是，用一个脚的而不是一个膝部杠杆)来控制制音器，并没普

遍运用，直至1800年后不久。同时，直到大约1800年左右，移动机械装置设计才被广泛地运用，使锤子可以只打击一根弦或两根弦而不是所有三根弦。然而，如我们所见到的，从克利斯托弗里的钢琴的时候起，制音器操作控制和移动机械装置的设计已存在了将近一个世纪。

至于贝多芬的为钢琴踏板作好准备，是他进入了——实际上，打开了通向——一个有更大以及更强烈表现力的时期，而对此，踏板发挥着日益增长的贡献。正如他感到在他的时期有必要把他的速度限定得更精确，同样地他也感到需要对他所创造的声音和织体，以及有关音色和丰富的表现力等方面，来作出限定。他如何严肃地对待他创作的这一方面，可以从他的手稿中他似乎对它所给予的注意和关切，来推测到这一点。例如，在流行的小曲《献给爱丽丝》，WoO59的一个非常简短的草稿中，贝多芬并不费心去插入力度或连线的记号，但却不怕麻烦地自始至终仔细地标记了踏板法，对此他"很显然地视为这对于声音的洪亮度是必要的。"例1包含此草稿的一角。在谱表之间可看到"𝒫𝑒𝒹."和"✽"的记号。

例 1
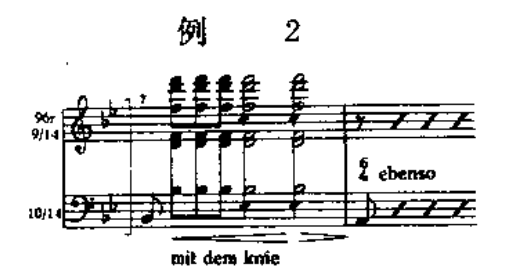


贝多芬对踏板究竟使用了多少呢？这可能比许多演奏家想像的要

多得多，因为他们似乎只是偶尔意识到他的原版(Urtexts)中的踏板标记，然而主要的他们很可能会对一些更费解处提出问题。无疑地，演奏者如果只使用一个根据近现代编者所喜好的各种取舍来代替作曲家自己编辑的版本，就根本不可能意识到贝多芬的标记。贝多芬自己的踏板标记始终出现在他所有涉及钢琴的音乐中，不仅在他的独奏音乐中，也同样在他的室内乐和管弦乐队音乐中。在一个为当前研究而作的权威性原始资料的表格中,可以找到将近800个这样的标记。每一个这样的标记要求运用制音器或移动机械装置踏板，大部分时间接着有它的松开的记号，当然也并非总这样。并不出人意料的，百分之98要求用制音器"踏板"，而只有大约百分之2（几乎全部在独奏钢琴奏鸣曲中）要求弱音踏板。此外——如果读者能耐心容忍所有这些统计数字以便对我们的论题能更透彻地了解——几乎所有标记的百分之60出现在独奏钢琴音乐中(其中四分之三在奏鸣曲中)，大约百分之15在室内乐中，其余百分之25在协奏曲中(包括《三重协奏曲》，OP.56)。

关于贝多芬提供这些标记的年份的某些概念，也会有助于透视全貌。他可能在十八世纪八十年代中期在波恩开始职业钢琴演奏时，或大约在他于早期斯坦威钢琴上刚可以得到它们时，就使用了制音器操作机械。但除了一个更早的标记以外，他并没有开始在他的乐谱中标记制音器操作机械，直到大约1795年（在他最初的两首钢琴协奏曲，Op 19和15的手稿中),此后就一直继续标记，直到1826年，他创作的最后一年。

在一个日期为1790－1792年的草稿中，那个早期的标记是在一连串重复的和弦中,简单地有一个"用膝部"的题字(见例2)。这恰好是所知的最早在一个乐谱中的制音器操作机械的标记(上面所提及关于海顿的，其日期要在1794年或甚至更晚)。当贝多芬仍在使用那些制音器操作机械中的膝部杠杆时——这就是，直至大约1802年他的《c小调第三协奏曲》完成——他使用了senza和con sordino(原文如此)的名词，意思是"不用"和"用制音器"。此后，他用了使用和放掉踏板的更近代的记号。

例　2



在1802年11月的一封信中，贝多芬清楚地说明他已经知道有关una corda操作机械，因为他询问有关一架可以包括一个“用一根弦的拉手(或旋钮)”的瓦尔特钢琴。到那时，只要能得到它的话，他可能早已在他自己的演奏中使用这种操作机械了，但没有开始在他的乐谱中标记它，直到更晚一些。最初的两个例子出现在他的《第四钢琴协奏曲》，Op.58中，创作于1805－1806年左右；其他大约二十个例子直到大约创作于1816至1822年的最后五首钢琴奏鸣曲时才出现。

这个资料没有任何部分会暗示，一旦他开始把它们插入，贝多芬就在他为钢琴以及用钢琴的作品中，自始至终均匀地分布他的踏板标记。相反地，他似乎把它们的插入大都只限于他要强调它们的某种特殊效果的地方。换句话说，他往往在某些乐章中把它们成捆的写进去(如《瓦尔德斯坦奏鸣曲》,Op.53最后乐章中),而在其他地方则完全省去(如《降A大调奏鸣曲》,Op.110 第一乐章中),其原因可能就是由于对于演奏家来说，它们的需要看来已是明显的!

为了进一步深入贝多芬的踏板标记的含义，必须记住四个有关的问题。第一，贝多芬所弹奏并似乎喜爱的钢琴上有什么踏板？为了我们的目的，其回答实际上只需要是，他至少有他选择使用的两种踏板——制音器以及移动机械装置踏板。他当时至少知道当时运用的其他踏板中两种最流行的，诗琴或竖琴踏板和制音（区别于制音器）踏板。例如，在他的埃拉尔德钢琴上（作为巴黎制造商的礼物于1803年收到）有这另外两种踏板；而在为他制造并在他最后三年借给他的维也纳格拉夫钢琴上有一个制音踏板。但应该加一句，正如我在其他地

方争辩过的，贝多芬在他一生中的首要的忠诚似乎是对维也纳钢琴，而不是埃拉尔德或勃罗德沃德钢琴（作为从伦敦的礼物于1818年收到），而且虽然他选用的踏板早已在英国和法国钢琴上出现，当贝多芬已准备好使用它们的时候，它们也已出现在维也纳钢琴上。几乎当埃拉尔德钢琴刚刚到达时，他立即开始表示对它的普遍不满。当勃罗德 沃德于1818年到达他那里时，他早已完成他大部分钢琴作品（很可能包括“锤击钢琴”—— Hammerklavier ——奏鸣曲，Op.106）；而在1825年当他收到格拉夫时，他只剩下一个需要插入的标记（在他为弦乐四重奏写的《大赋格》、Op.133 的改编曲Op.134的开头）。

第二个问题涉及贝多芬在他自己的演奏中的踏板法性质。正如直至肖邦并包括肖邦在内的大师钢琴家的演奏一样，有关贝多芬的演奏，我们只有异常少的具体的客观资料。在众多的，大量光辉的幸存记载中，只有两个有关他踏板法的有直接的启发。两者都是我们通过车尔尼得到的天然矿块，他是当时在维也纳现场的一个可靠和有见识的观察家，但两者都需要一点解释。根据车尔尼：

> 胡梅尔（*Hummel*）的党徒们指控贝多芬粗暴地对待钢琴，缺乏一切纯净和清晰，通过使用踏板只发出混乱的响声，而且他的作品是做作的，不自然的，没有旋律的，而且更有甚者，没有比例的。

大概胡梅尔的党徒们的意见是贝多芬用踏板的时候太多，并太长时间地不抬起来。另一记载是车尔尼自己的评论，有关贝多芬使用踏板比他乐谱中所标记的多得多，大概指的更经常并在更多（不同的）地方。

两个陈述都暗示贝多芬对制音器踏板使用得很多，但他们对于这有关的创新，把保守和进步的态度并置在一起。胡梅尔，莫扎特的一个学生，在他的论文中仍对它表现出一种谨慎的态度。车尔尼，他自己是贝多芬的一个学生，证明已完全准备好接受，甚至促进制音器踏

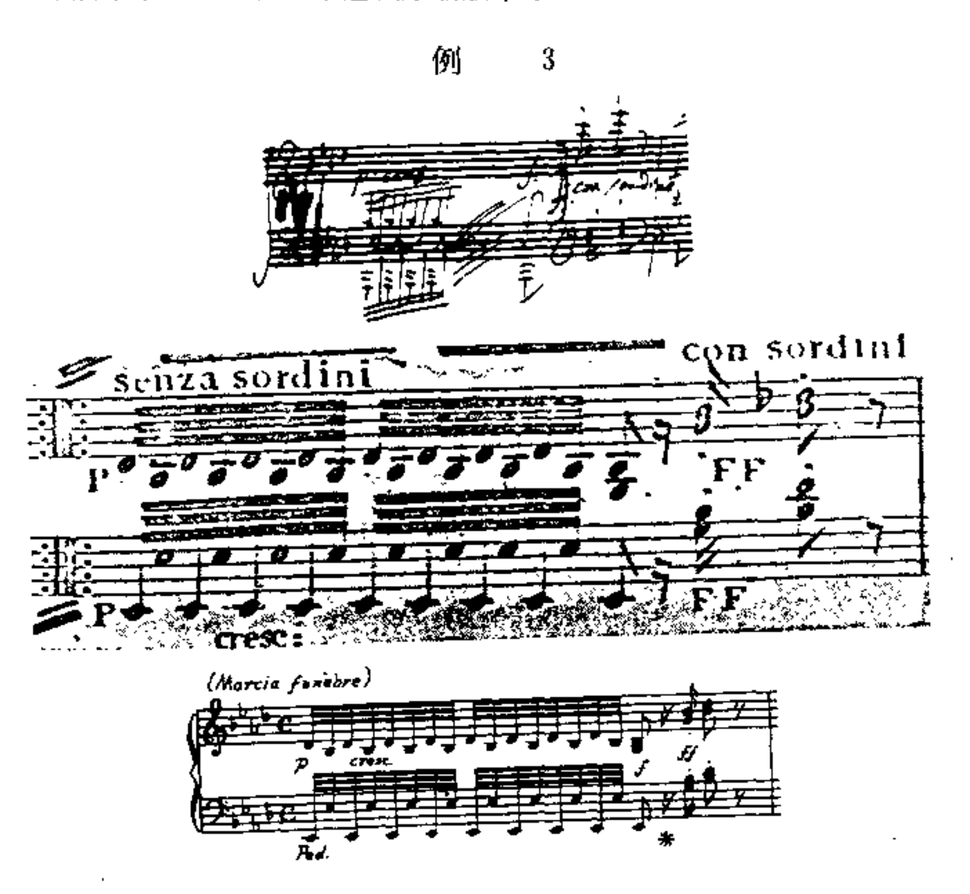
板。如果像贝多芬的有些观察家们所记载的，他事实上的确让他的"活泼生气"驱使他在激动的段落弹得响而狂乱，那么他很有可能用踏板的"混乱"来合成整个效果。另一方面，如果他被踏板的效果引起兴趣，像他为踏板的标记所暗示那样，那么他很可能在他自己演奏中发展了对踏板的大量运用。

第三个问题是贝多芬的耳聋对他的踏板标记的影响有多大？它有没有歪曲他对钢琴声音的反应因而影响他对踏板效果的判断？他的听觉开始使他担忧时他还不到三十岁（于1800年）。到1802年，它驱使他走向绝望并产生了他企图自杀的海利根遗言，而到了1822年他完全聋了。但必须记住，他的听觉恶化得很不均匀。有坏的日子也有好的日子；有些声音不能穿透而有的声音能通过。更重要的，当外部的耳朵似乎退化了，而内在的，音乐的耳朵好像变为更加敏锐了。我们可以理解，贝多芬会记得在他仍能听得见时所听到的声音，然而我们感到更难以相信的是，当乐器发展和音域增加了，他可以内在地听到当他听觉仍令人满意时所从未听到过的多种洪亮度和回响。当然，这里参入了主观因素。但考虑到有些即将提及的情况证据，以及贝多芬更显然的成功地听到了新的旋律、和声，以及节奏的结合，我是坚信贝多芬的确了解，"听到"，并且本质上是要求他所标记的踏板效果的。

第四个要记住的问题是，我们究竟如何准确地解释贝多芬的踏板标记本身？（在这之后，我们可以更加自信地再问，我们应如何准确地联系他的音乐来解释它们？）例如，是否可能贝多芬用senza sordino来指不是"抬起制音器"而是"把制音条（或弱音器）去掉"？不，在更早的用法中它是可能的，但联系贝多芬的上下文来看这绝不可能。此外，车尔尼几次提到贝多芬音乐中的senza和con sordino不包括涉及到减弱声音的可能性。在那一点上，贝多芬用单数的sordino来指复数的"dampers"（制音器），这仅是当时语言学方面无数的疏忽之一。更为重要的是，当贝多芬在他的手稿中插入延伸的词 senza sordino 或 con sordino时，有关贝多芬要求精确无误地在什么地方把踏板抬起来或踩下去，是无法断定的。例 3 中可见到最后这个问题的一个例子，其中

可看到《降A大调奏鸣曲》,Op.26的同样段落在手稿中,在原来的1802年版本中，以及在一个近代原版版本中。

例　3



当贝多芬开始要求实际的脚“踏板”时,他通常更喜欢用“𝔓𝔢𝔡.……✻”的标记，而不是由胡梅尔、车尔尼和其他人所推荐的更标准的记号。这些标准记号由斯泰贝尔特（Steibelt)引用(见后面的例11)，包括一个星号作为松开的记号以及另一个为左踏板的不常用的记号。贝多芬有时把una corda 和 tre corde或 tutte le corde 缩写为 U.C 和 t.c.。有着细微的区别,他把从一个进到另一个写成“逐渐地到两根弦并最后三根弦”(或反过来)，如在“锤击钢琴”奏鸣曲,Op 106第三乐章第87－88小节。但是，当然那种逐渐地进行今天无法再现（而甚至当时在有

些钢琴上也不可能)，因为近代的左踏板(una corda)只能把机械装置在两根和三根，或一根和两弦之间移动。

好询问的读者会感到，从刚才考虑到的四个问题会产生出另一个问题。哪些是有关贝多芬对踏板的使用的权威性资料的来源呢？正如前面所暗示的，最优先考虑的应该是他自己的标记，而不是那些事实上所有"近代"版本；也不是可靠的原版中所见到的。贝多芬自己的踏板标记出现在他的亲笔手稿中（甚至既在某些草稿中又在它们后来的版本中），早期版本（在世时或刚去世时的）和这些版本有关的文件(如信件、校样和记载)，以及近代的评论性版本中。其次考虑的是被保存完好的贝多芬时期钢琴上的踏板，因为只有摆在它们的钢琴和音乐的前后关系中去试验它们，才能判断它们的实际效果和可能性。无疑的，这种"试验"的机会是极少的。来源中的第三个是有关贝多芬以及他的来往书信及笔录中发现的极少几个文件资料。第四是贝多芬时期的论文和教学法中或多或少中肯的有关踏板法的讨论，如已经引用的由胡梅尔和车尔尼所写的那些。本世纪有为数众多的写作涉及有关贝多芬的踏板使用方面的问题，但只有两个实质性的研究主要集中在那些用法上。一个是由依勃纳，雅列基和韦格勒（*Eibner, Jarecki, Wegerer*）所写的实际上是一组三个研究项目，它们依次地集中于有关贝多芬产生和声冲突的标记在历史上的先例，有关今天处理那些冲突的方法，以及有关贝多芬乐器上踏板的机械或技术性的概况。另一个是由赫伯特·格伦德曼和保尔·梅斯(*Herbert Grundmann*和*Paul Mies*）写的一本提供资料的、有用的，然而有些草率的有关贝多芬的钢琴演奏的小册子中的第一章。

制音器踏板
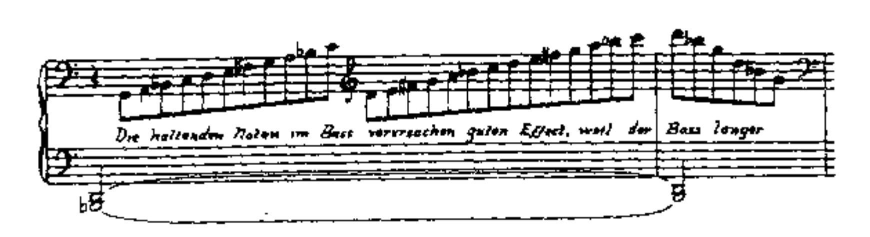
在他的许多制音器踏板标记中，贝多芬似乎想到了某些特殊的用法。它们包括延续低音，改进连奏，产生一个聚合的或复合的声音，完成力度对比，使乐段或乐章互相联系在一起，在和声冲突中使声音模糊，以及甚至对主题结构产生作用。在那些至少需要简略地一个个探

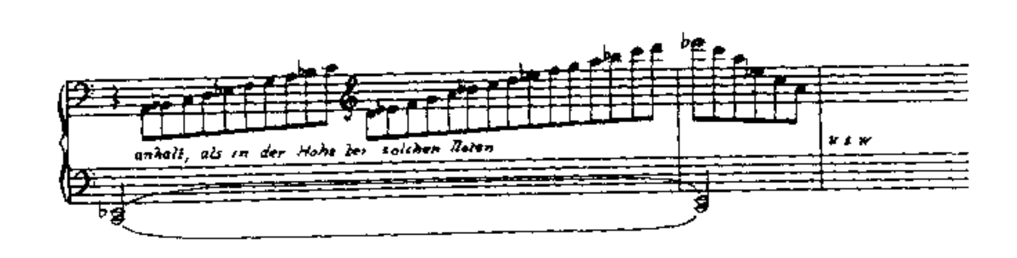
索的七种用法中，最引起争论的，因而也是讨论得最多的，是在和声冲突中使声音模糊，不管是有意如此，或是不知不觉的和非故意的。

最明显的用法是延续低音，当手在键盘上其它地方自由地演奏时，提供和声的支持。例 4 ，在大约1793年一个草稿的片断中（根据古斯塔夫 · 诺特波姆（*Gustav Nottebohm*）的《第二部贝多芬选集》（Zweite Beethovenia）），我们持有关于贝多芬关心低音的持久力量方面的早期证据。



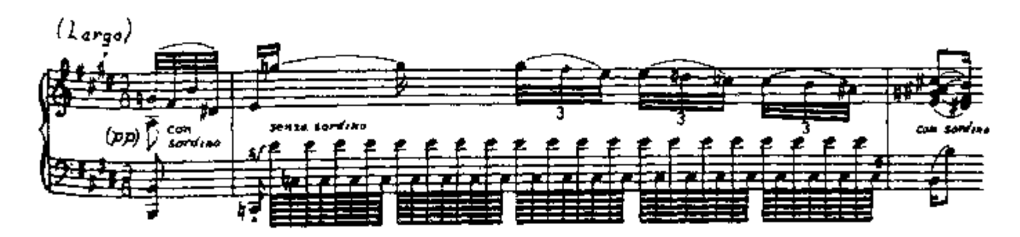
例　4





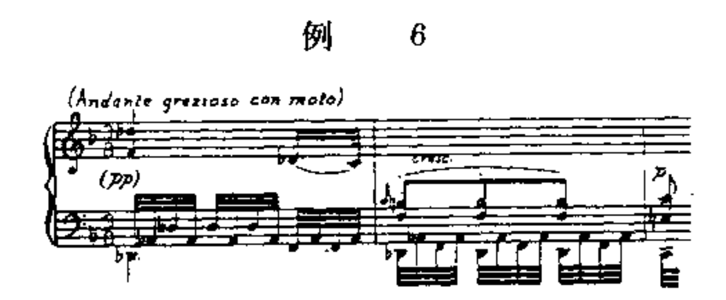
虽然贝多芬还没有在这里作踏板标记，然而他写进了一个恰当的注解（他手稿中许多有价值的注解之一）：“低音中被延续的音产生好的效果，因为低音中这样的音比高的（音）更能持久。”贝多芬用踏板来延续低音的一个清楚的例子可以引自《c 小调第三钢琴协奏曲》第二乐章，见例 5 。这里踏板把低音C 延续经过整个六十四分音符的分解十度，直至它解决到低音B 。

例　5



贝多芬在维也纳的两个密切的朋友弗列德里赫·斯达克(*Friedrich Starke*)和卡尔·车尔尼，在他们有关制音器踏板的讨论中强调了低音的延续，虽然出自不同原因。斯达克讲，"一般地说只有在保持同一和声的(段落)中，和(只有)当一个低音或旋律要延续几小节时，可以为了强音而使用这个踏板。"车尔尼说，"用了踏板，我们有可能在两手忙于弹奏旋律和远处的伴奏时，使低音长时间的振动，如同我们有第三只手可供支配。"斯达克似乎关心声音变为模糊的问题，这一点即将被讨论。车尔尼更关心使某些段落更易于弹奏的一些办法。贝多芬进一步证实了他自己对延长低音的关注，因为他通常在乐谱上写得使演奏者可以用手指保持它，而仍弹奏织体的其他组成部分。这类写法可在《可爱的行板》，WoO57(《瓦尔德斯坦奏鸣曲》原来的慢乐章)中见到，见例6。

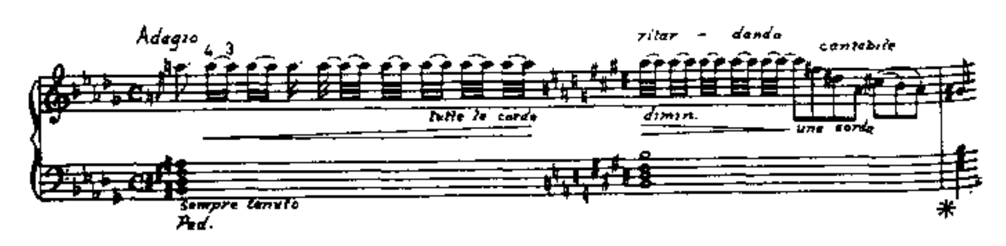
例　6



贝多芬认为高音会比低音消失得快得多，这一点在《降A大调奏鸣曲》,Op 110中众所周知的两个音的连线中有所暗示。在第三乐章第5小节(例7)，连线的松开也许在贝多芬的时代实际上可以听得见，
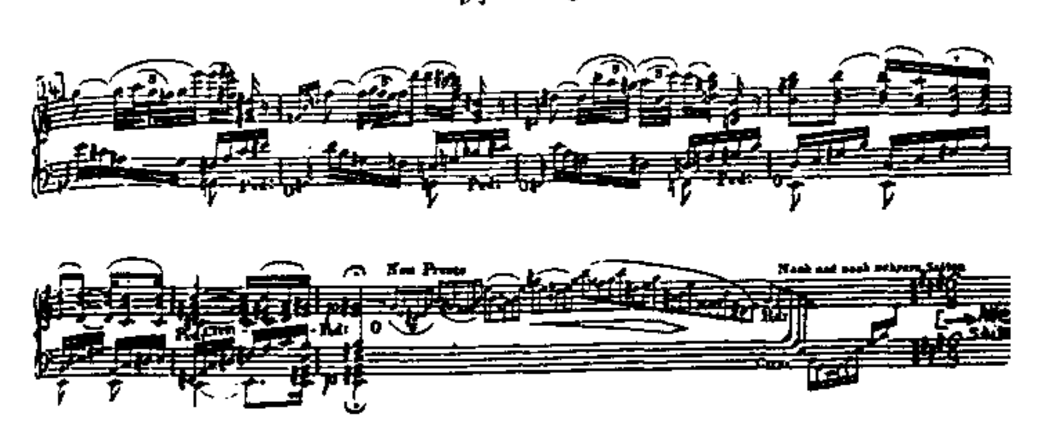
但应该承认它们在今天的钢琴上，由于它们持续很长的时间，即使不是完全地，也大部分是视觉上的。指法是作曲家的，这小节的节拍数也按原来的记谱。

例 7



另一方面，例 8 中选自《A 大调奏鸣曲》，Op.101第三乐章第14至17小节的踏板法，我们应如何使用呢？贝多芬似乎是想要五指保持住每个有向下符干的低音直至踏板接过来，使上行的男高音声部线条可以用左手达到。

例 8



用制音器踏板来完成连音弹奏，在贝多芬音乐中是毫不奇怪的，如果考虑到在他音乐中以及他自己的演奏中，歌唱性风格的塑造是多么重要。多才多艺的美学家约翰·弗列德里赫·雷查特(*Johann Friedrich Reichardt*)把《G大调第四协奏曲》中间乐章称作"一个由美妙地

发展的歌曲构成的出色乐章。"在评论1808年它的一次演出时，他写到贝多芬"肯定地让它在他的乐器上歌唱，并且用一种同样使我激动的深沉、忧郁的感情。"毫无疑问的，贝多芬对键盘连奏的新的全神贯注，解释了贝多芬在莫扎特的演奏中发现的唯一缺陷，如车尔尼至少两次记载的：

> 贝多芬告诉车尔尼他听到了莫扎特演奏：他的演奏纤细，但不连贯，没有连奏……(此外)他的演奏整洁和清楚，但有些空洞、软弱，并且过时。那时钢琴上的连奏和歌唱性是尚未被发现的，而贝多芬第一个发现了那个乐器上(这些)新的宏伟的效果……并在他对连奏的掌握方面胜过了所有其他人。

一种完成新的连奏的技术手段，一种贝多芬使用过的并实际上提倡的方法，是选择指法使音符在可以达到的范围内。但是当所需要的连奏用手指达不到时，那么很容易明白的，踏板是一个可供选择的方法，如我们在例8中所看到的。在那个例子开头的三小节中，如同其它几个段落一样，当每次使用踏板时，由于右手的休止而有明显的矛盾。这个休止符从视觉意义方面来看部分地是心理上的（润色每次右手的动机），面部分地却是真实的，由于在贝多芬的乐器上高八度的音域会比男高音区消失得更快，尤其当时使用了弱音踏板。注意第17和18小节有向下符干的低音部分，根本没有踏板标记。即使是柔板的速度，那时候沉重的机械装置和离开地板更大的距离，使踏板的操作更为笨拙，而在据传贝多芬自己叫作"手指舞蹈"的更快的段落和速度中，由于可能出现的快速变化，也会证实为不实用的。
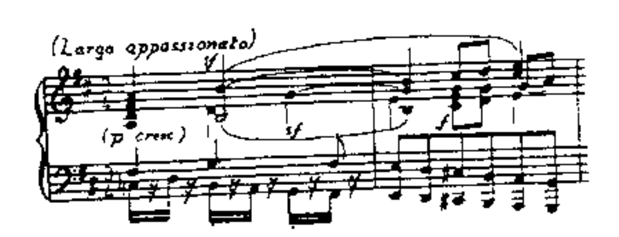
一个有趣的问题是，究竟贝多芬和他的同时代人曾否使用"切分踏板法"来获得连奏——那就是，准确地在弹奏每个音或和弦时提起而不是踩下制音器踏板，以便清除掉前面的声音，紧接着立即把它踩下去，使新的音或和弦延续下来直至弹奏下一个。由于许多敏感的钢琴家凭直觉地，即使不是不可避免地（做起来比用文字来描述更容易！）

达到了切分踏板法，很难相信像贝多芬这样一个有进取心的、好奇的实验者，没有偶尔发现这一步骤，并在他自己的乐谱和文件中，或通过同时代的论文中引发起对它的注意。然而，车尔尼的对制音器踏板用法的详尽和精确的描述似乎排除了切分踏板法的可能性；而且车尔尼特别告诉古斯塔夫·诺特波姆“贝多芬非同寻常地懂得如何**不用**踏板（加重记号是我的——原著者）把整个的和弦互相连接起来。”正如在本书后面即将讨论的，很难相信在1862年路易斯·克勒（*Louis Köhler*）发表《钢琴指法原理》之前没有提及这一步骤，而且没有一个作曲大师对它有所认识，直到李斯特在他生涯后期1875年的一封信中称扬它为“一个巧妙的主意……特别在慢速度中。”尽管今天看来它似乎是键盘连奏的最合乎逻辑的帮助，假如在贝多芬时代确实没有切分踏板法，那么它的回答再一次在于笨拙的踏板机械装置，它可能使其在当时成为不实用的。

通过增加一个旋律音的持续时间，踏板提供了完成连奏的另一个方法（感谢由其它弦的泛音所产生的共振）。在那种情况下，每个旋律音更可能会持续到下一个音，并和它连接起来。贝多芬时代的作者们赞赏这个可能性——例如斯达克（*Starke*），可是，他引伸了他的论点，并讲到在一个柔板速度中，一个音如不用制音器踏板几乎不可能存在比一小节更长，而在用了它时可持续“几小节”。

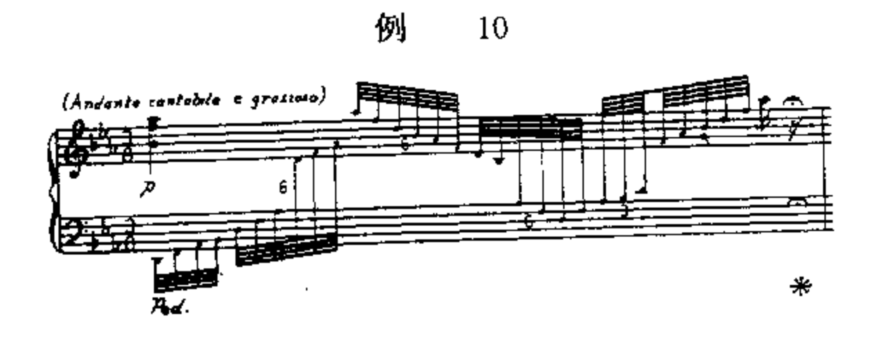
一般来说，贝多芬不写超过键盘声音可能持续时间的旋律音。一个例外是《A大调奏鸣曲》，Op. 2，No. 2 第二乐章一个可爱的线条中的高音八度B（例9）。这个八度持续三整拍（就算热情的广板暗示比柔板稍流动一些）。如果那个八度B被标记为整个三拍用一个踏板，它在贝多芬的钢琴上（它们有着区别得更清楚的不同音区），比在现今钢琴上会更有可能一直存在到升C的八度。而且，跳音的低音用了踏板会更好地传送出来，它们本身并不妨碍这个长音，并且帮助突出它。换句话说，今天同样的八度，由于我们钢琴的更大传送力量，更可能会在经过音的模糊声中丢失，除非我们假设单个踏板的运用，由几个更短暂的踏板所代替。

例 9



毫无疑问，贝多芬对制音器踏板的另一个主要用法，是完成一个聚合的、复合声音。前面已被引用过的例2，暗示贝多芬从一开始就想到了这一用法。而例10，选自《降E大调小品》，Op.126，No.3（完成于1824年），暗示在他有些最后为键盘的写作中仍想着它。有经验的键盘演奏家会在这些例子中感觉到松开制音器所产生的丰满声音是如此地称心合意。

例 10



通过使用踏板达到的聚合声音，特别是一个单一和声的详尽阐述，就是车尔尼用"harmonioso"（和声的）这个词所指的，并经常使用的。在他有关如何演奏贝多芬作品的短评中，他几乎从奏鸣曲的开始就使用了这个词，如在有关《C大调奏鸣曲》，Op.2，No.3 第一乐章的第218－223小节的陈述中，它给我们另一个暗示，即贝多芬可能在他开始标记使用它们之前很久，已开始使用了踏板。对旦尼尔·高特列勃·斯代贝尔特(*Daniel Gottlieb Steibelt*)来说，聚合声音好像也标志着制音器踏板的主要价值，如见于例11他有关踏板记号的一个解释中。在1799

年伦敦的一个朗曼(*Longman*)和克列门蒂的早期版本中，这些评论当成了他的《c小调奏鸣曲》，Op 35的序言。

例　11

The Author wishing to make more Variety on the Piano Forte, finds it necessary to make use of the Pedals, by which alone the tones can be united, but it requires to use them with Care: without which, in going from one Chord to another Discord & Confusion would result. Hereafter the Author in all his Compositions will make use of the following signs to denote the Pedals.
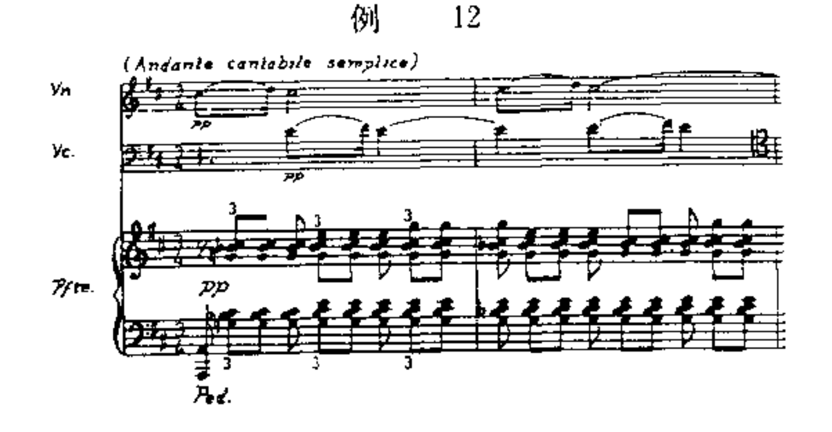
⊕ *The Pedal that raises the Dampers.*

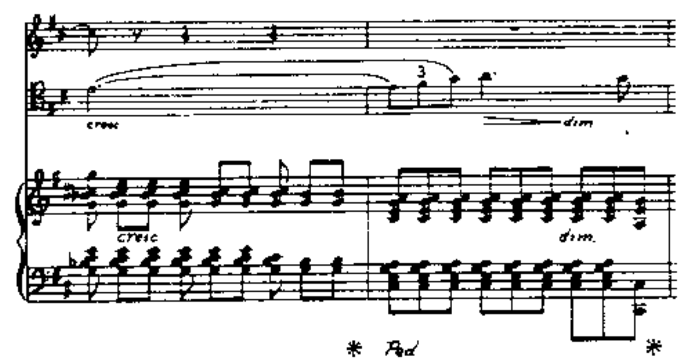
△ *The Piano Pedal.*

✱ *To take the Foot off the Pedal that was us'd before.*

当贝多芬似乎在通过使用踏板构成聚合的声音时，往往在进行中有逐渐地或尖锐地对比的力度变化。如此，在暗示有许多机会使用"和声的"踏板法的《大公爵三重奏》，Op.97的慢乐章中，在属和弦上的四个终止小节（见例12）经过了一个渐强和一个渐弱。

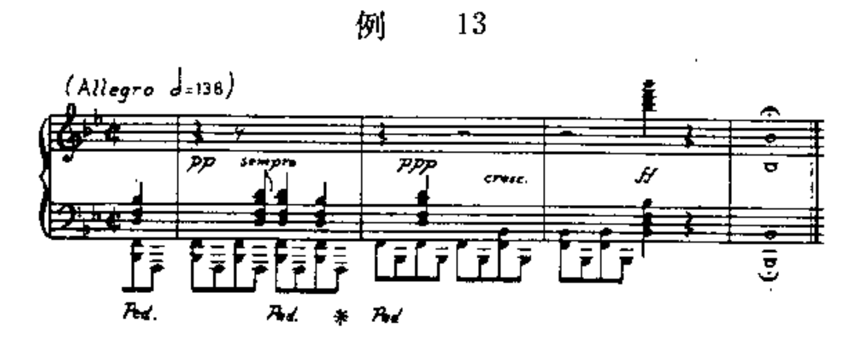
例　12





另一个在尖锐的对比性力度变化过程中使用"和声的"踏板法的例子出现在《锤击钢琴奏鸣曲》，Op 106第一乐章结尾，(见例13)。在这个以及例14最后一个踏板标记中缺少释放的标记，可能是或也许不是有意的。

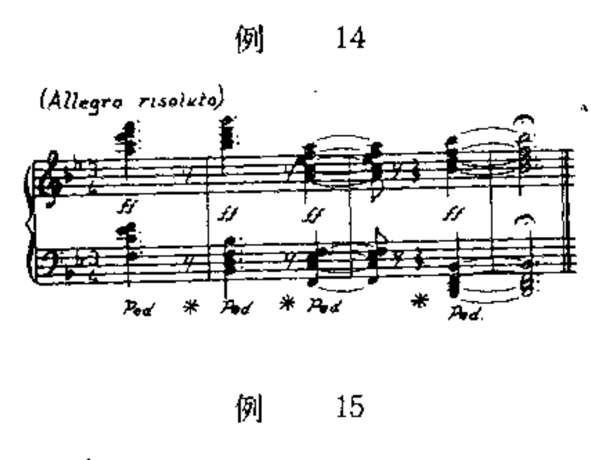
例　13
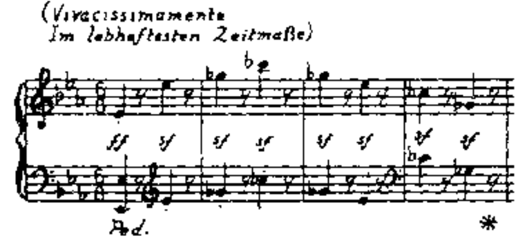


很奇怪的，贝多芬只是偶尔地把制音器踏板记号正好放在一个f或ff处，如例14，选自同一作品的最后结束处。我说"很奇怪的"，因为斯达克保留了长期确认的Fortezug("强踏板")作为他对制音器踏板的专用名词，而车尔尼承认这个名词的广泛流行。但两个人都告诫不要有任何有关踏板标记本身会决定力度水平的暗示，它至少如同强的一样，也可能是弱的。(而二者都已警告过不要用踏板来掩盖众多的罪过！)很可能"强踏板"这个名词起因于主要踏板的意思，或大踏板(grande pedal)，如法国人路易·亚当(*Louis Adam*)叫它的。假如它有其他有关"强"的意思，那就是由聚合声音所产生的宏大的感觉。如

此，它清楚地既在一个很强的段落中(自《降E大调奏鸣曲》，Op.81a第三乐章，见例15)，也在一个很弱的段落中(自《G大调钢琴和小提琴奏鸣曲》，Op96第二乐章，见例16)，都和聚合声音有联系。

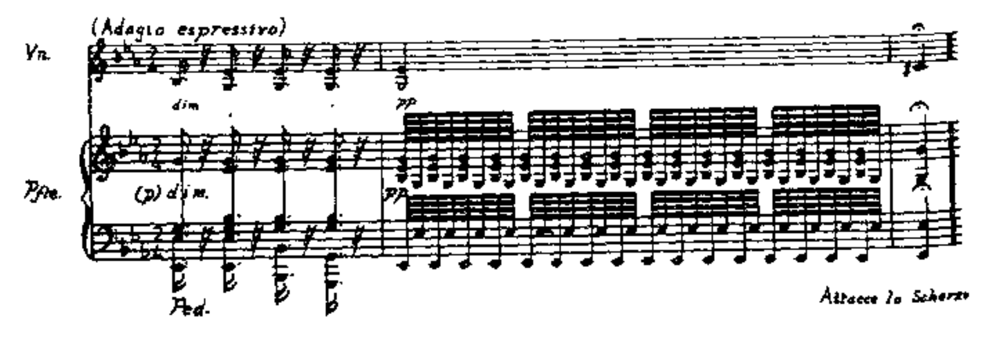
例 14



例 15



例 16

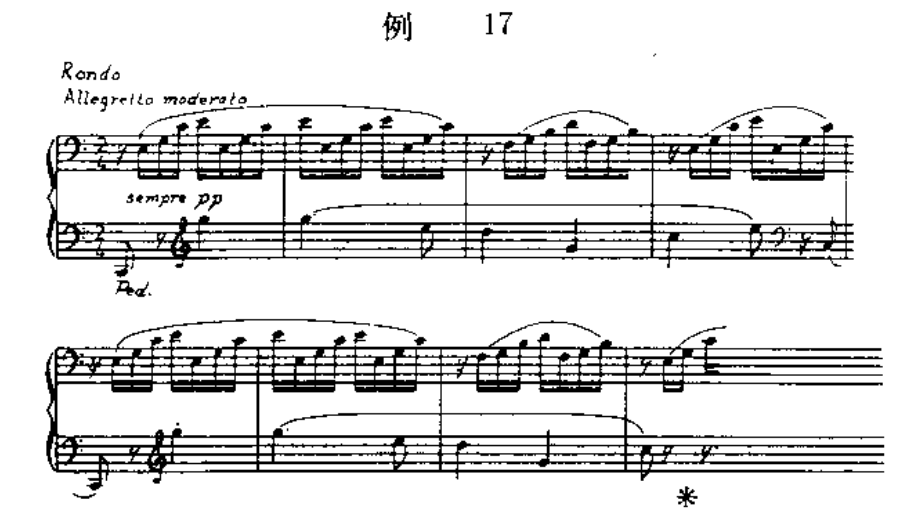


例16的踏板标记中缺少一个释放的记号，是乐章之间一个紧接演

奏的特点。例15和16中踩着踏板经过休止，是伴随着“聚合声音”的回声和反响的特有的感觉，尤其是在贝多芬时代的钢琴上。

在我们讨论贝多芬有关制音器踏板的最有争议的用法之前，应该提到需考虑的另外两点。其一是制音器踏板偶尔对作品的主题甚至结构方面的联系。尤其在他的成熟时期，贝多芬把他创作的每一个音乐的智谋结合到主题结构和风格组成中，譬如，不仅是一个颤音音型或一个指法，而且甚至一个踏板法。例如，在《瓦尔德斯坦奏鸣曲》，Op 53末乐章回旋曲副歌中，他运用制音器踏板以便把发音清晰的低音和主与属音（或相反）的连续进行拢括在一起（例17）。在每一次重新陈述时都使用这种方法，踏板通过意味深长地描述副歌的性格和特征，对主题和结构都起到了作用。用车尔尼的话，"没有踏板（这个乐章）会整个失去它的效果。"
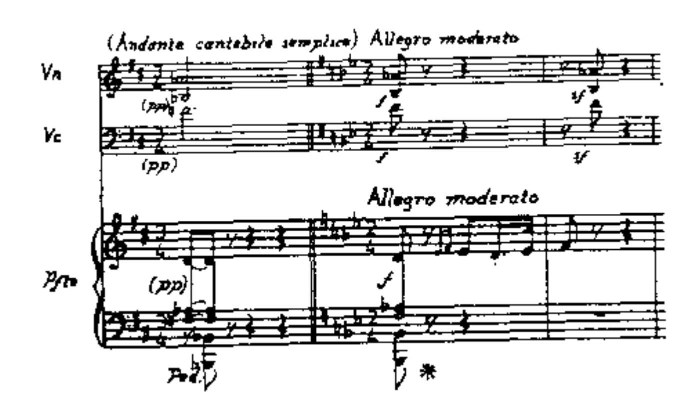
例　17



第二点需要考虑的是写标记踏板时，经常缺少释放的记号。有时省略是一个明显的错误，如例10，其中释放的记号应出现在小节结束处，因为踏板在下小节开始要再使用（同时见例25）。但在一个乐章或整个作品的结束处，更多时候省略似乎意思是要让声音消失掉，如在《E 大调奏鸣曲》，Op.109的微妙的结尾；或在一个乐段进入另一个的

地方，如例18，其中《降 B 大调钢琴三重奏》，Op 97 第三乐章进入末乐章时没有停顿的标记。


例　18



有时虽有释放记号但出现在一个休止符上。《瓦尔德斯坦奏鸣曲》末乐章第113小节暗示这样的标记可能是有意的，而不是偶然的，见例19。这里“贝多芬(在他的手稿中)用一个红笔把一个四分休止符(很明显地)用两个八分休止符来代替，以便表明踏板应（精确无误地）在第二个八分休止符时放掉。”

例　19



和声模糊的问题

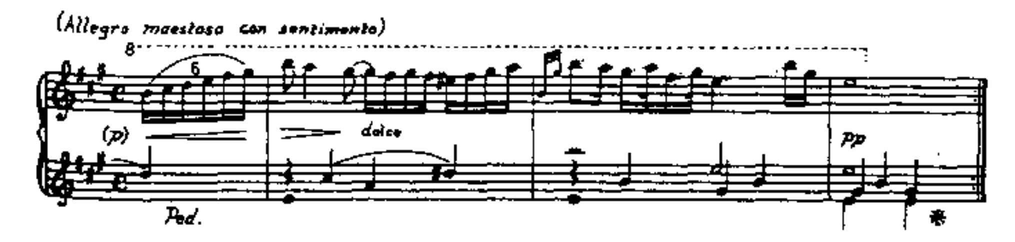
怎样来说明贝多芬相对地不常使用的然而是制音器踏板最

有争论的用法，即在那些相互冲突的和声进行中不变换踏板？能不能结论为贝多芬作这样的用法时不顾所造成的冲突，或正是由于它们而使用，或根本没有意识到它们呢？在为这个问题而被引用得和其他任何一个一样多的例17中，踏板持续经过主与属和声的两次交替。这样的一种用法，当以同样的方法或类似地在整个乐章中重新出现时，几乎不可能被视作是一个错误而不予考虑。让我先讲明我自己所得出的结论然后为它们进行辩护。简短说来，根据历史的和音乐的情况，我确信贝多芬是有意地在某些段落中培养这种柔和的混淆的声音，而他所得到的正是他所要求的，至少根据他当时的乐器是如此。

第一点要指出的是贝多芬的和声模糊的段落有足够的历史上的先例。只要引用两个最接近和最有意义的先例，埃曼奴尔·巴赫于1762年作出重要的陈述，有关"钢琴上没有制音的（没有制音器的）音区是最悦耳的，而且是产生幻想（即兴）时最吸引人的，只要能对回响作出必要的预防（就是说，能避免使和声冲突太突出）。"而海顿，在他的第二次伦敦旅行中（1794—1795）试过最新的英国乐器后，曾致力于他的一个冒险行动，用了恰好是这种踏板法的踏板标记。他在他的晚期《C大调奏鸣曲》，Hob. XⅥ：50第一乐章中两次要求的"开放踏板"，在一个单一的，延长的制音器的提起过程中，使变动着的和声变为迷人地模糊。

第二点是贝多芬在用踏板来产生柔和的模糊方面，在他同时代人中有相当多的伙伴。与鲁道夫·勃莱德豪特（*Rudolf Breithaupt*）这样一些钢琴方法论者认为，大师是粗心和无意的这种假设相反，贝多芬是在对普遍流传中的一种艺术趣味作出反应。可以在克列门蒂作品中找到一个同时代人用踏板使声音模糊的几个实例。例20，选自他的《A大调奏鸣曲》，Op.50，No.1 第一乐章，毫无疑问他要在若干和声变换中使制音器保持提起。

例 20



在理论方面可以找到有关和声模糊的两种思想学派：作为反对我们曾在引用的这些作曲家的，像米尔奇梅耶(*Milchmeyer*)，亚当(*Adam*)，斯达克和胡梅尔这样一些保守的作家，他们执意表示了对于随着每个和声交换都换一次制音器踏板的偏爱。然而他们的一些说明，有时却又表露出对踏板模糊的兴趣。

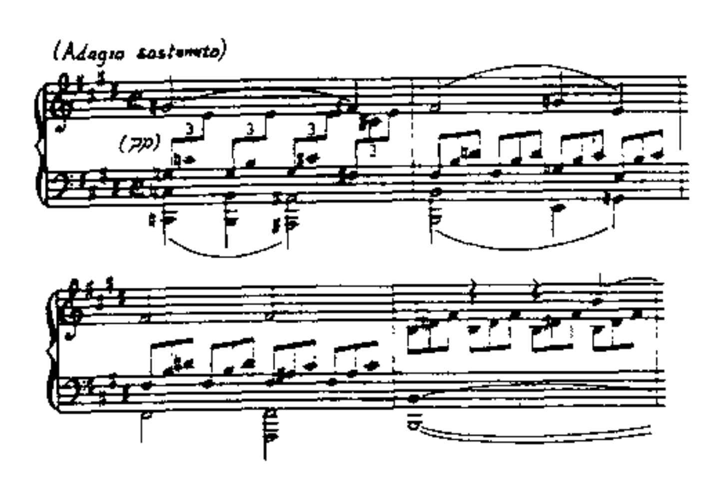
甚至有些文字材料支持了在贝多芬时期的一种对钢琴上（以及其他有和弦的乐器）和声模糊的爱好。如果读者不在意其来源是如何间接，有一个被转引六次的陈述可以追溯到贝多芬自己。根据贝多芬专家保尔·米斯(*Paul Mies*)，编辑卡尔·克列布斯(*Carl Krebs*)，从弗郎兹·库拉克(*Franz Kullak*)那里得知，车尔尼曾告诉库拉克的父亲西奥多(*Theodor*)，当贝多芬在《d 小调奏鸣曲》，Op. 31，No. 2，第143—148以及153—159小节中写下那贯彻每一个宣叙调段落的著名的制音器释放标记时所想的是什么。贝多芬要求回想到有人从一个墓穴里说话的效果，在那里声音、回响和乐音混乱地模糊在一起。另一个评论来自同时代的波希米亚作曲家安东、科齐鲁奇(*Anton Kozeluch*)，他把制音器踏板的这种效果比作当时流行的（玻璃）口琴的声音。大约1832年，评论家路德维希·雷斯塔布(*Ludwig Rellstab*)把贝多芬的这些效果比作风鸣琴(Aeolian harp)的声音（或者可以加上风鸣的钟声）。有特殊关联的也许是柏辽兹对1837年李斯特的《月光奏鸣曲》第一乐章的一次演奏的反应。柏辽兹注意到"左手怎样柔和地伸展在宽阔距离的和弦上，它们的性格是庄严和忧伤的，而它们的持续时间允许钢琴的振

动逐渐在相互之间消失."在这些评论中含有一个意思——当音乐既缓慢又柔和时，模糊音响被视为是效果中最成功的——清楚地被论文作者们所支持，尤其是斯达克和车尔尼.

《月光奏鸣曲》第一乐章包含了最费解的和声模糊段落. 虽然手稿的第一页和最后一页已丢失，没有理由怀疑这首奏鸣曲所有最早版本的开始部分出现的两个权威性的题词:"这整个乐章应该弹奏得柔弱地并且不用制音器(那就是,把制音器踏板踩下)"; 并且,再次更简短地,"始终很弱地并不用制音器". 可以假定在大多数贝多芬用制音器踏板产生的和声冲突中低音不改变;只有它上面的和声改变.但是,当然,如果踏板在整个乐章被踩着,要考虑到许多低音的变化.在《月光奏鸣曲》第一乐章中,在大多数小节低音至少变换一次,这极大地增加了声音模糊的问题,即便弹得缓慢又柔和,甚至在早期钢琴上也如此(见例21).



例 21



我们应该把对这问题的最有权威的阐述归功于车尔尼，它似乎是有理的，即使不那么显而易见，却也是简单而可行的. 及至大约1840年时，他不得不建议演奏家们放弃贝多芬在《月光奏鸣曲》第一乐章以及《c小调协奏曲》, Op.37慢乐章的整个开始主题部分的标记:

贝多芬(他于1803年公开演奏此协奏曲)在这整个主题中始终踩着踏板,这在当时发音单薄的钢琴上效果很好,特别是如果同时使用移动机械装置踏板(左踏板)。但现在,有着更强有力的声音(在更加新的钢琴上),我们必须建议在每一个重要的和声变化时重新使用制音器踏板,然而不能察觉到声音中有间断(连贯性)。因为整个主题必须听起来像一个遥远的,神圣的,不属于现实世界的和声。
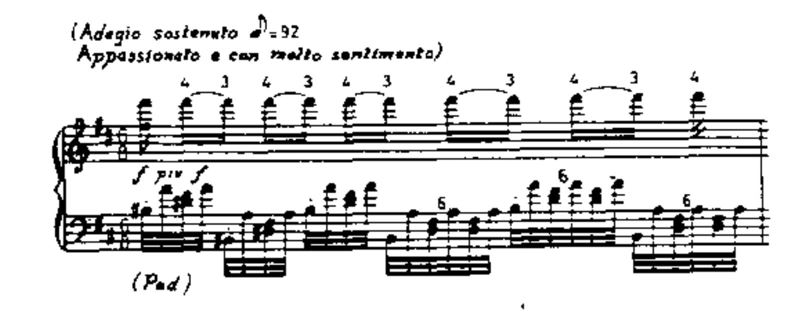
那个阐述中的唯一障碍是,即使在早期钢琴上,在《月光奏鸣曲》第一乐章中仍会产生的模糊的程度,并且它仍然是难于保持在可容忍的范围以内的。但其他所建议的解释和可供选择的方案情况更差。一个这样的"解释",是认为有可能Op 27, No. 2 第一乐章中最初的题词的意思仅仅指"始终使用制音器踏板",有些像我们所理解的法语指示"Gardez les pédales"(保持用踏板)。但贝多芬对这一指示的重复,以及这个乐章的始终如一的情绪,使那个解释不太可能成立。

另一个解释假定使用一个"分裂的"制音器踏板,它在贝多芬的勃罗德沃德钢琴的照片上可见到。这个踏板可以控制低音制音器使其与高音制音器分开。它被安装在贝多芬时代的许多钢琴上,包括英国的和欧洲大陆的,但没有幸存下来。有一种可能性就是在《月光奏鸣曲》第一乐章中,低音制音器也许跟着每个新的和声被放下来或抬起来,而高音制音器没有变换。(或在其他段落中,高音制音器可能被放下来,而低音没有换,如在钢琴和小提琴的《A大调奏鸣曲》,Op.47,第二乐章的第192—193小节。)然而,据所知贝多芬只提到过一次有关分裂制音器踏板,而且实际上,是要求不要用它,这是在他的《瓦尔德斯坦奏鸣曲》手稿中开始部分的一个注解中:"贝多芬注。标有'Ped'的地方,所有制音器都要提起来,在低音中也在高音中;'O'是指它们要再次被放下来。"顺便提一句,往往被认为贝多芬用它创作了《瓦尔德斯坦奏鸣曲》和《热情奏鸣曲》的埃拉尔德钢琴,没有分裂制音器踏板。
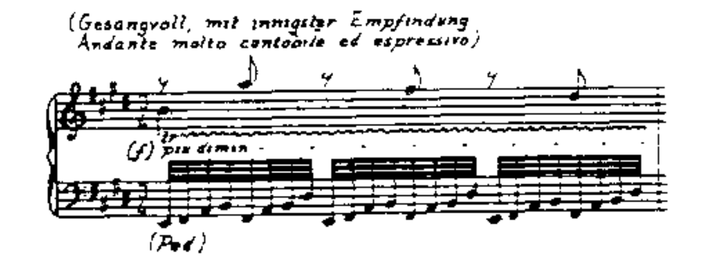
最后,早期钢琴上更加明显区别的八度音域(作为与现今统一的音

列相对），可作为另一个理由：为什么在贝多芬的时代和声的模糊更易于接受：对于那些与早期乐器生活过的人，这一点似乎容易被接受。在选自《锤击钢琴奏鸣曲》慢乐章的例22那样一个低音段落中，贝多芬如果没有把低音的音域视为它本身已足够地清楚，就不会设想这些断音会通过踏板传出来。指法是贝多芬的。

例　22



例　23



然而，在选自《E大调奏鸣曲》，Op 109 最后一页的例23中，必须承认，在一个踏板过程中，在七度的音域内持续地重复五个音时，或者是贝多芬太乐观了，或者是（很可能）他的确想得到所造成的低音安静的隆隆响声。

前面的讨论基于相信贝多芬的确有意培养他的踏板法所产生的和声的模糊。与此同时，正如论文作者们提起注意的，它在实际运用中究竟如何处理，应在所选用的乐器上有所变化，这一点应该是明显的。

当乐器的尺寸和传送能力增长时,踏板法要做更多的调整，直到今天，它的解决办法，仍是相当复杂的——更多的变换踏板，把有些琴键按住(如在Op.31，No 2第一乐章的宣叙调中)，用延音踏板，等等。第八章提供了一些现今的解决办法。

左踏板
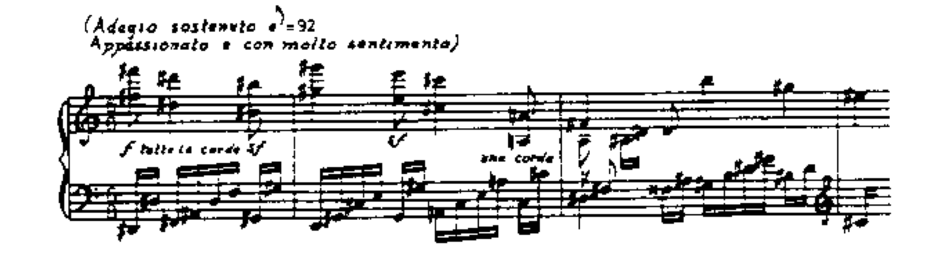
如果上面引用的车尔尼有关第三协奏曲的评论中所包含的意思清楚的话,贝多芬至少在1802年知道了并要求有一个移动机械装置踏板，并至少在1803年已在演奏中使用它。此时，车尔尼本人在一个更早的作品，贝多芬的《降E大调奏鸣曲》，Op 7(1797年完成)中建议用它，并选出了末乐章(第155小节)从降E到E大调以及从很强到很弱的突然"转调"。但贝多芬写在乐谱中的移动机械装置踏板的第一个标记,直至1806年完成的《第四协奏曲》的慢乐章才出现。在那个乐章的开始他写着，"在整个行板，钢琴家应该不间断地使用移动机械装置(una corda)(踏板)：另外的'Ped'标记,涉及按照现今用法的通常的(制音器)踏板"虽然如此,在用长颤音开始华彩乐段的渐强过程中(第56小节)，要求钢琴家放掉移动机械装置，从一根弦(una)通过两根然后三根弦(due e poi tre corde)，并在华彩乐段结束前(第60小节)再把逐渐移动过程倒过来。

1840年左右车尔尼仍在提倡的逐渐移动或减少到一根弦的方法，在今天的钢琴上都是不可能的。另外，他对左踏板的关心只限于特定的用处——的确，与贝多芬相同，这可以从他不经常使用它来判断出来。再一次引用车尔尼的话,力度控制最好用手指来达到，因为"只是在为数很少的旋律很丰富的段落中，用这个踏板来产生另一种类的声音,才是可取的"(车尔尼,但不是贝多芬，对于靠缩短锤子打击距离，而并不产生音色改变的弱音踏板，也表现出至少同等的兴趣。)
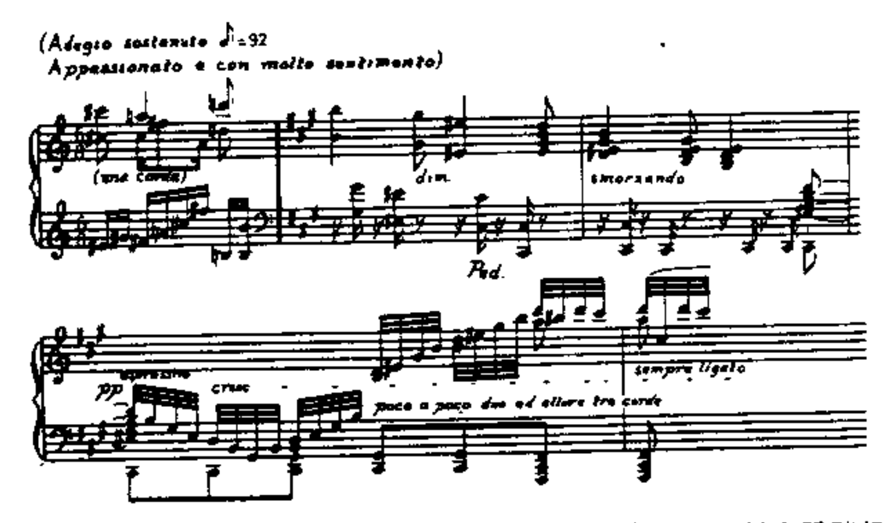
贝多芬的最广泛的，并且对我来说是最敏感的，对 una corda (用左踏板)以及它和tutte le corde (不用左踏板)之间的逐渐移动的用法，出现在他的最长的并且最深刻的慢乐章之一，《锤击钢琴奏鸣曲》的第

三乐章：譬如，可以想像在例24中，贝多芬用左踏板不仅获得一个回声，并且获得一种音色的对比，如同由一个不同的乐器音色产生。在乐谱中紧跟例24的例25中，开始时una corda仍然有效，在87小节逐渐地走向第88小节的tre corde。

例　24



例　25



根据斯达克，还有其他人，在贝多芬时代经常建议把制音器踏板和左踏板一起使用。(例25中应注意到，低音变换的地方缺少一个制音器踏板的释放记号，这几乎无疑地是贝多芬的疏忽。

某些现代的著者想把pianissimo(很弱)这个词或它的缩写与贝多芬

时代的左踏板(una corda)等同起来，但我没有找到任何主要的证据，说明贝多芬想把这些名词作为同义语。情况证据中既有赞成的又有反对的。一方面，车尔尼建议在《瓦尔德斯坦奏鸣曲》末乐章中只要出现很弱(pp)的地方都用左踏板，很可能按照贝多芬自己的实例。另一方面，那么为什么una corda和很弱(pp)又同时出现了相当多的次数呢？而且，当贝多芬在《锤击钢琴奏鸣曲》慢乐章结束处从pp直接到ppp时——就是，到一个甚至更弱的标记——他却还从 una corda（用左踏板）到了 tutte le corde(不用左踏板)!

结论

当读第八章有关在今天的钢琴上对贝多芬音乐的踏板使用时，应该始终想到这一章中所提出的某些要点。其一是，虽然在贝多芬的整个生涯，他一直希望在他的钢琴中有更多的东西，然而他仍然是在为他所知道的钢琴写作，而不是为今天的乐器。特别是更少的传送力量，以及音域之间更大的区别的问题，会不时地影响踏板法。另一点是，有迹象说明贝多芬使用踏板比他所标记的要多，但这不应作为可以毫无选择地使用踏板，或不去了解贝多芬最希望踏板为他的音乐做些什么的一种许可。还有一点是当时存在的更加笨拙的踏板机械装置，特别是，它会限制制音器踏板可以变换的速度。同时，必须注意不要过多地强调乐器的不同，以至忽视了当时对柔和的和声模糊(风鸣钟声)的兴趣。那种趣味本身是一种积极的而且并非不能考虑的美学价值。

正如事实上所有有关权威性演奏实践研究的各个方面，很难得有最终的答案，而只有训练有素的猜想！

第 七 章

在现代钢琴上实施贝多芬的长踏板

贝多芬许多原来的踏板标记，事实上自从它们被写出来时起，就使演奏者迷惑不解，尤其在那些似乎有意用踏板涂抹（没有更好的词来形容它）的段落。在考虑目前这章的任何建议之前，应仔细阅读威廉·S·纽曼在第六章中的高度启发性的论述：假如承认纽曼有关"贝多芬有意地在某些段落中培养这种柔和地混淆的声音，而他所得到的正是他所要求的"的结论是正确的，同样重要的是，要记住纽曼用"至少根据他当时的乐器是如此"来结束这句话。

一位演奏者必须问的第一个问题是，贝多芬的踏板标记是否应该总是逐字逐句地遵守？如果回答是一个坚定不屈的"是"，那么弹奏者的问题即使没有结束，也会得到很大的缓和，因为他的音乐良心会是干净的，由于他是按照的原版，不管所造成的演奏效果如何。阿杜尔·施那贝尔（*Artur Schnabel*）持这一见解（大部分时间），可以由他的许多贝多芬唱片以及他的有大量脚注的贝多芬钢琴曲版本来证实这一点。

但如果一位演奏家感到逐字逐句地坚持贝多芬的踏板标记，对于在一个现代的共鸣好的音乐会乐器上传达这种音乐，并非总是最好的，那么他就必须再问，我可以如何地修改贝多芬的踏板标记，而又不失去原来音乐思想的意图呢？唐纳·弗兰西斯·托维（*Donald Francis Tovey*）持有这种音乐见解。（能见到施那贝尔和托维在这个问题上面对面地，将会有最大的魅力！）有关是否要修改贝多芬有些原来踏板记号的问题，至今仍然争论热烈，而它也并不是在目前这教本范围内试图要解决的。每个演奏者必须为他自己决定这一有关个人音乐哲学范

围的问题。重要的是仔细考虑一下赞成的和反对的意见，以便为作出一个智慧和精通的判断时有一个基础。

如果，经过仔细地消化了纽曼的评论，演奏者选择为贝多芬的踏板标记作一些修改，那么下面对一些有问题的段落的实例解决办法，可能会证实为有用的。它们并非被固执己见地提供的，而且当它们被考虑时，应始终根据那些会影响这个文本中任何踏板法建议的一般因素——乐器、大厅、力度变化、速度、演奏者的个性，等等。贝多芬的钢琴音乐包含将近800个踏板标记，其中许多是不成问题的。在下面的实例中，将首先检查贝多芬自己的标记，然后再提出可供选择的踏板法。这里用的一般步骤也可以在其他类似段落中使用，如果演奏者首先感觉到需要一个修改的话。为了参考的方便，被检查的作品根据作品号的次序举出。
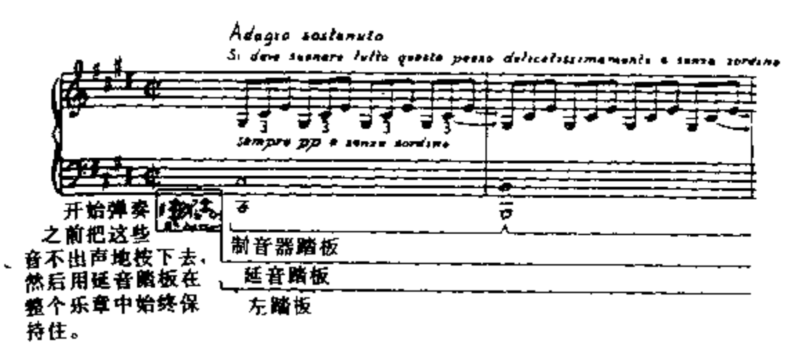
《奏鸣曲》，Op.27，No.2
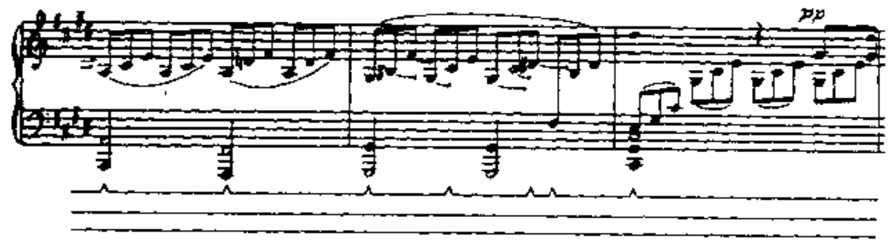
贝多芬有关"用提起的制音器"来演奏整个《月光奏鸣曲》第一乐章的明确标记，在一个现代乐器上不能被遵守。甚至狂热的施那贝尔建议在和声移动处正常地变换踏板，而就这一次他却没有写脚注评论关于要求逐字逐句地遵守贝多芬的乐谱的必要性。但有一个办法来抓住某些同样蒙上薄纱的、飘浮的声音，它可能是贝多芬希望通过延伸地使用踏板来获得的。由著名的音乐学家和编辑霍华德·弗格森（*Howard Ferguson*）建议利用共振泛音的解决办法。弗格森建议在开始弹奏之前，把曲子中最低音下面的键盘上所有音不出声地按下去，然后用中踏板抓住它们。那意味着从最低的E往下的所有音将被按下去并保持住。这个解决办法在大多数乐器上听起来很好，但只有当左踏板自始至终也进入操作时才有可能（这里演奏者有极好的机会学习单用左脚同时操作中踏板和左踏板，如第四章所解释的。右脚当然必须留下来根据和声适当的更换踏板。）在每个新的和声上有少许重叠和延缓的踏板更换，特别在最柔和的片段，会帮助抓住贝多芬似乎在这个作品中想要的神秘效果。可能需要有一些部分的踏板更换，特别在有共同音

使其关系更密切的和声之间。偶尔也可用手指踏板法，来使有共同音的和声稍微模糊，如第 4 小节，其中如像大部分版本所建议那样，在每个四分音符拍子上严格地更换踏板，会产生一种不连贯的效果。例 1 中所增加的弧线标明如何使用手指踏板法。



例 1





对这个乐章所要求的困难的踏板法，无法提供固定不变的解决办法。演奏者必须在那种清楚地在每个和声处更换的冷静客观的踏板法，和假如遵守贝多芬原来长的延伸的踏板法会产生的令人失望的混乱之间，找到一个中间地带。

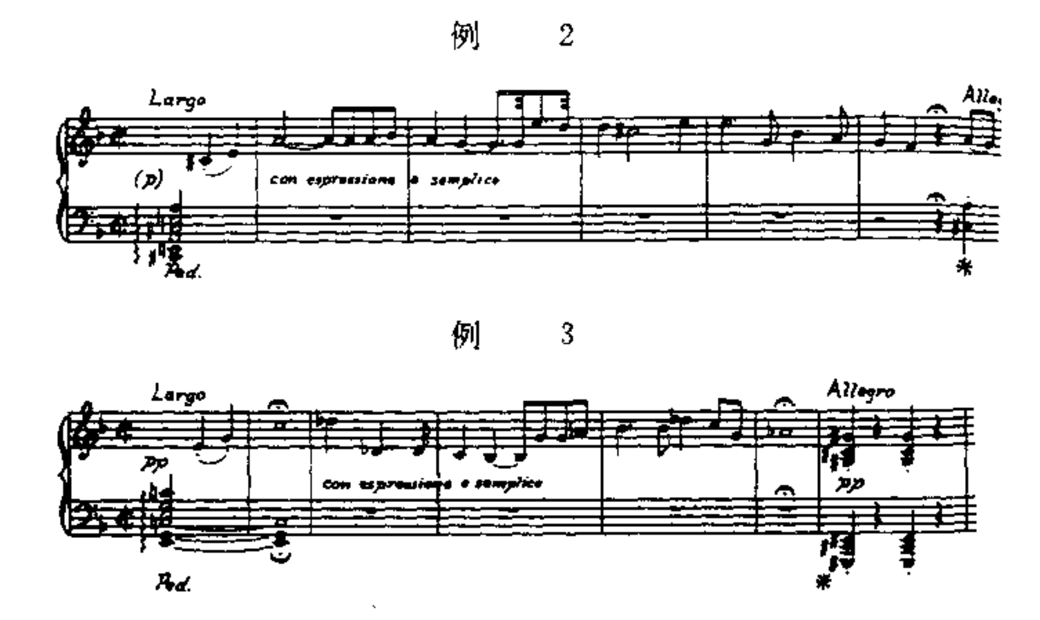
《奏鸣曲》，Op.31，No.2

这些段落中原有的踏板法，很久以来一直是使许多钢琴家感到苦恼的事情。在某种意义上，它们引起的争论比前面例子中的那些更多，因为今天没有人会在一个现代乐器上试图遵守《月光奏鸣曲》中那个单一的长踏板。但在有关《奏鸣曲》，Op.31，No. 2 第一乐章的宣叙调段

落中延伸的踏板是否应逐字逐句地遵守方面，意见有很大的分歧。纽曼引用了这种"风鸣琴"效果的先例，以及贝多芬有关这些段落应该听起来像有人从一个墓穴(坟墓)里说话的著名论述。似乎没有人怀疑作曲家想要一种有气氛的，唤起想像和诗意的模糊效果，但究竟多少呢？

可能有几种解决办法，使人感到相当意外的是，也包括准确地按照所写的那样弹奏这些宣叙调段落。例2可以看到有贝多芬原来的踏板法的143—148小节。演奏者必须暂时忘掉任何有关声乐意义上的旋律线的真正成形，如同正常所做的那样。例如，在145—147小节，几个E上不应有渐强或加重。同样，144小节的降B应稍微减弱弹奏，因为它和紧接在前面和后面所听到的A形成一个小二度。甚至在第146和148小节强拍上的倚音(写成四分音符)不应被强调，假如这个线条像用一个更加开放的声乐风格演奏时通常所做的那样。简而言之，不要强调旋律中那些不属于从143小节至148小节占优势的(D小调的)属和声中的音。虽然暗指的和声在148小节转到了主和弦，贝多芬却仍保持着踏板。而在他的乐器上143小节的琶音属和弦则早已消失了。

例 2

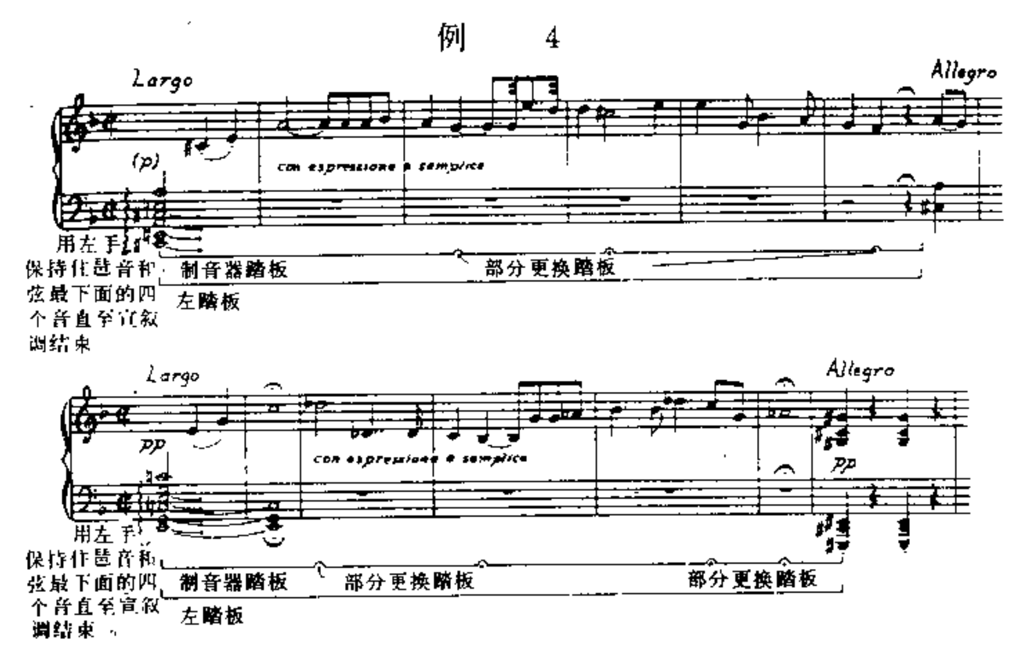


例 3

例 3 表明了第153—159小节，再次是贝多芬原来的踏板法。155—158小节的第二个宣叙调段落，产生了一个甚至更加困难的问题，如果演奏者选择的是保留原来不间断的长踏板的话。与前面所谈的相同，使旋律正确的成形是十分重要的，尤其当155—156小节中所写的音域掉下来了。虽然贝多芬写了"富有表情地"（con espressione），力度变化的任何涌动都会造成过分强的模糊。如有可能，演奏者应该从第156小节后半至157小节前半部分处做一个小的渐弱。在两段宣叙调中，演奏者可能也希望用左踏板。

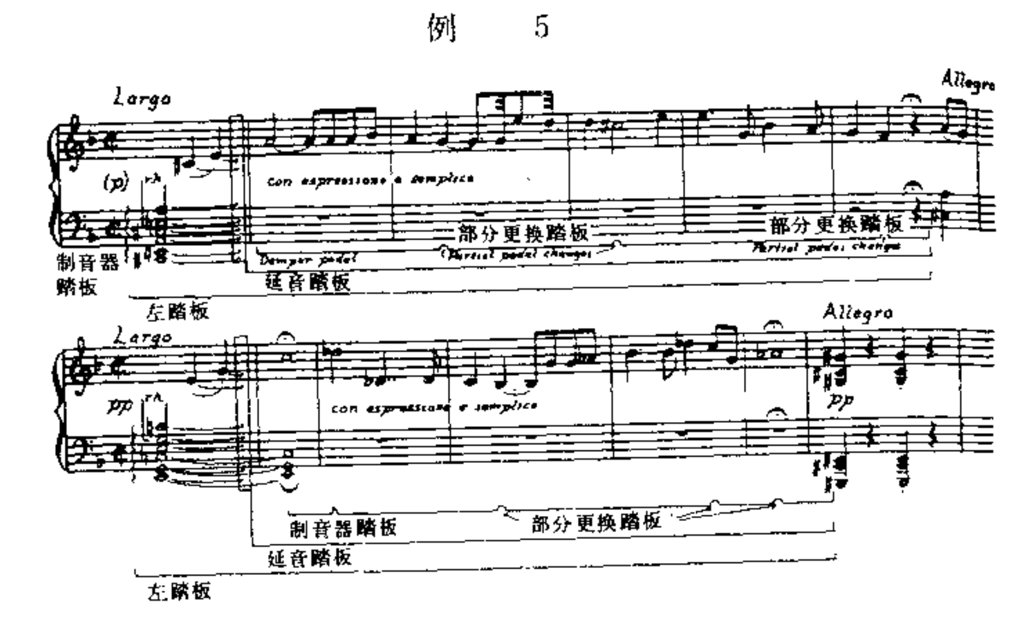
使用仔细的力度成形和减弱弹奏某些旋律音，只是对贝多芬长踏板标记的一种解决办法，而它将在这两个段落的一些其他可能性中起到作用。另一个解决办法是使用手指踏板法。例 4 中，琶音和弦的几个音用手指保持住，同时在旋律进行中做部分的踏板更换。即使现在手指踏板法使旋律的完全清晰成为可能，仍应该保留一些朦胧的气氛。手指踏板法只是比一个长踏板或单用部分踏板更换可能做到的对于掌握这种朦胧程度提供了一个更好的控制。

例 4



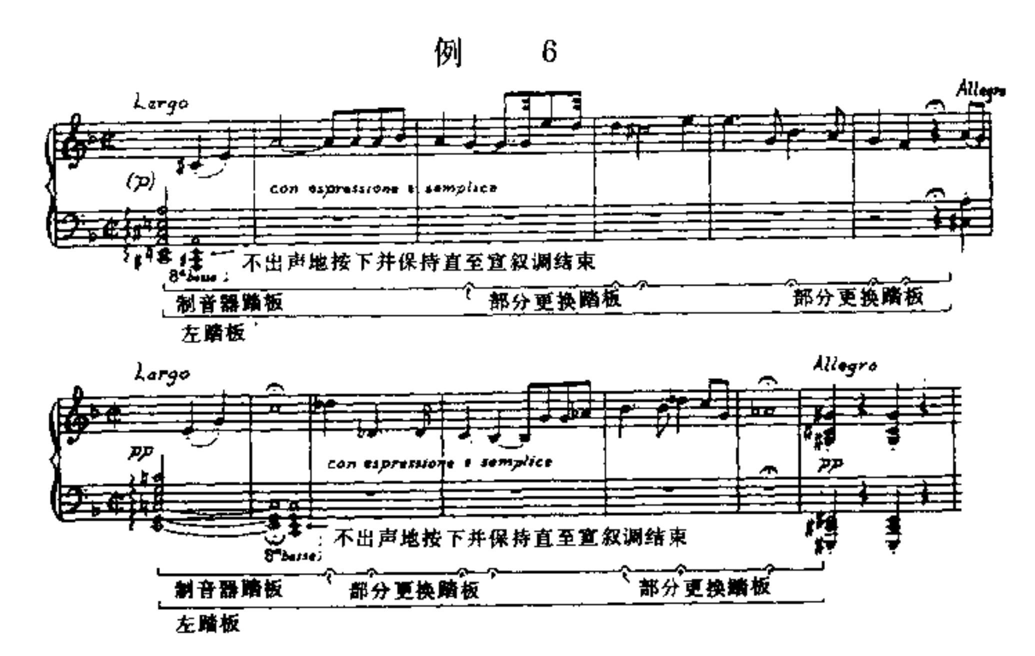
对这些宣叙调段落的第三个解决办法是通过中踏板(见例5)。它和使用手指踏板的效果类似，只是每个琶音和弦的更多的音可以在段落的整个长度中被保持。如果第153—158小节中使用了这个解决办法，要非常小心地把156小节强拍上的C弹得很弱，因为这个音已经用中踏板抓住，在重复时可能被过分地加强。如使用了左踏板，演奏者必须用左脚操作左踏板和中踏板，同时把右脚留给制音器踏板。

例　5



由托维(*Tovey*)为这些段落提供的另一个解决办法，在例6中表明。他建议把每个琶音和弦下面的一些音不出声地按下并保持住，然后当必要时根据旋律更换踏板。托维感到"即使低音是用最柔和的触键弹奏的，当它被延长到超过它被写出的长度时，声音会太具体而不合乎需要……这个效果在一个大音乐厅中不能传送出来。即使是贝多芬钢琴上的声音也不可能。"

例 6



所有这些对贝多芬的原有踏板法的"解决办法"既有优点也有欠缺，因此每一种都应该试一下，以便决定在一个特定演奏情况下哪一个效果最好。

《奏鸣曲》，Op.53
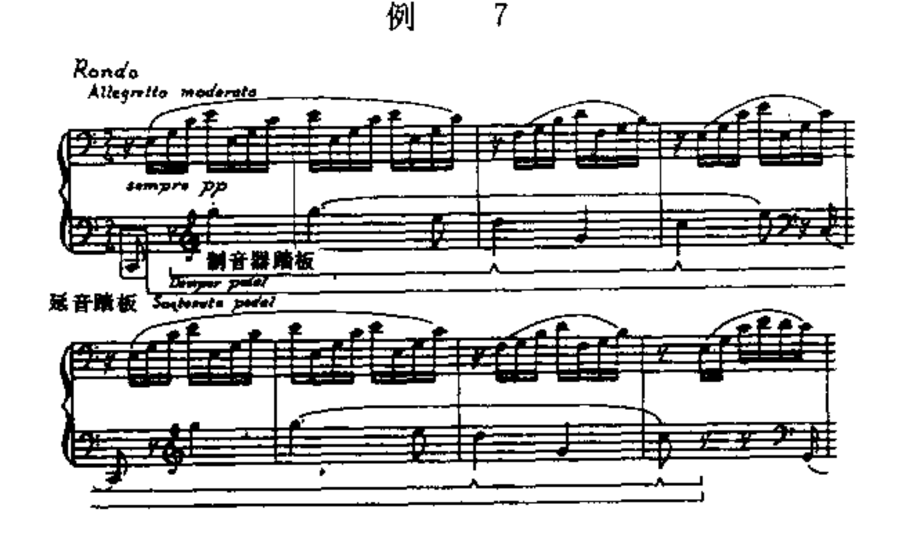
《奏鸣曲》，Op.53最后乐章的回旋曲主题，以及贝多芬的长踏板标记，始终使听者和演奏者都感到困惑。贝多芬肯定想要一些模糊，但也许这是作为保持住每个新的踏板标记开始时出现的低持续音的一个代价。很不幸地那就意味着演奏者必须令人满意地掌握好由此产生的第1—12小节中主和属和声的模糊效果，和以后第15—22小节中大调和小调调式的混合。也许更有意义的一点是，当后来又多次听到这回旋曲主题的时候，不论是它原来完整的形式还只是部分（在31—38小节，98—105小节，114—136小节，144—151小节，313—320小节，403—411小节，427—434小节，485—505小节，和512—522小节），都再现了这同样的踏板法概念——也就是保持住一个低音持续音。在回旋曲主题

的其他陈述中(在39—62小节 152—175小节，221—232小节和321—344小节),踏板在一个预期的和声变化时抬起来。在很多这样的段落中，有些踏板被更换的理由，似乎有关力度层次由强到弱的变化（如在221—232小节)；有关填满织体(如在41—49小节)；或使奏法中的一个变化更为清楚(如在57—58小节，其中左手标记为跳音)。

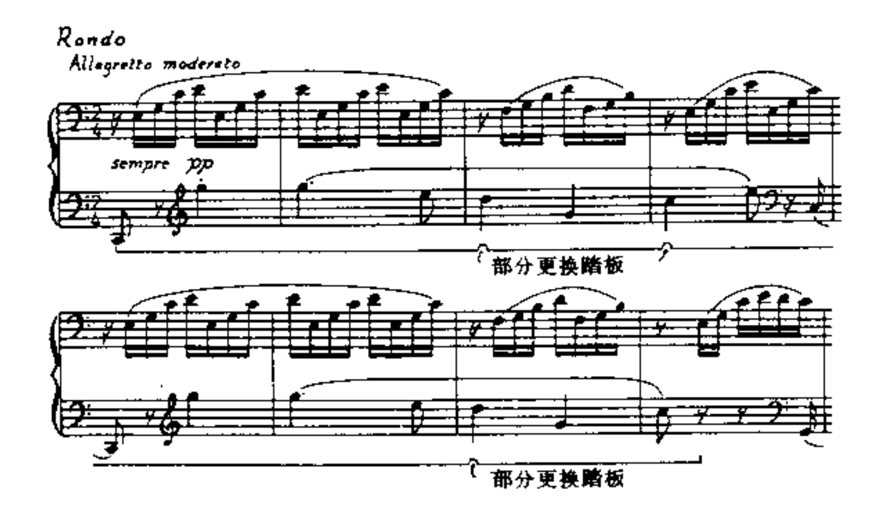
有关标有长踏板标记的段落，有人可能会问为什么贝多芬写一个这样长的踏板。施那贝尔谈到第1—4小节，"在第三和第四小节换踏板，会破坏始终让基础音发声直至接着的下一个基础音这一显而易见的意图。"换句话说，要不惜一切代价地保持住每一个持续音。如果演奏者感到那是贝多芬的长踏板的主要理由，那么一个明显的解决办法是使用中踏板(可能结合使用左踏板)，如例7所表明。

下一个必须问的问题是,是否应该用制音器踏板仍保留一些模糊？很可能演奏者会希望在每个新的和声处通过踏板的部分更换来做到这样，其所造成的朦胧与模糊的程度，可依据个人的趣味来选定。

例　7



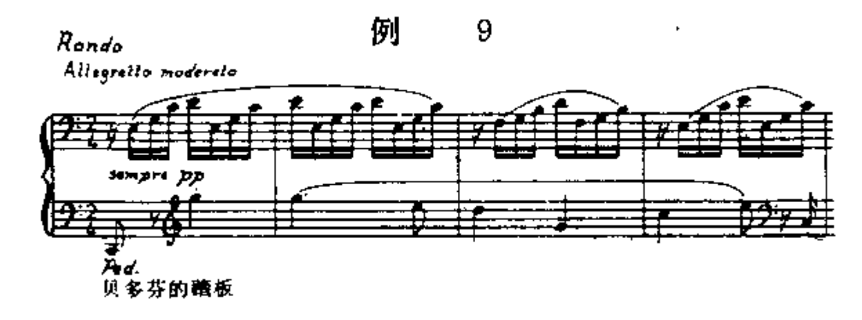
例　8
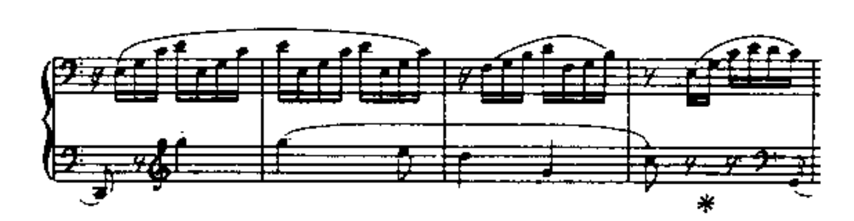


例 8 所表明的这些段落的第二个解决办法，是简单地在每个和声的移动处进行踏板的部分更换，同时仍保持每个持续音的至少一部分。很多演奏家所喜爱的这个解决办法，其有利之处是使左脚在需要时完全自由地使用左踏板，而不是必须同时用左踏板和中踏板。

第三个解决办法，是逐字逐句地遵守贝多芬的长踏板记号，如例 9 所表明。声音处理和平衡就成为更加重要。要充分地强调每个持续音以便使它清楚地保持下来，并支持——甚至“吸收”——从上面移动的和声所产生的模糊。不属于持续音所暗指的基本和声的音，弹奏时应稍微减弱些。

例　9





这三种方法的任何一个都可以起到作用。聪明的演奏者会让这三者都由自己支配，以便在一个音乐会的情况中，能克服任何的意外事故。

例　10

(Allegro assai)

(ff)

Ped.

sempre Ped

dimi - - - - - - - nu - - - - - - -

p ri - - - - - - - tar - - - - - - -

sempre Ped

en - - - - - - - do

dan - - - - - - - do

《奏鸣曲》，Op.57.

例10所列举的《奏鸣曲》，Op.57第一乐章第233—237小节，如用贝多芬原来的长踏板标记，很难弹得有说服力。虽然自始至终勾划出了同一个和声，第235小节向弱的转移，以及降D—C动机的低音域产生了问题。例11和12提供了对原来踏板法可供选择的方案。在这两个方案中，部分的踏板更换会保持一个长的、不间断踏板的效果；同时有可能使降D—C动机仍适当地清楚。



例 11

(Allegro assai)

(ff)
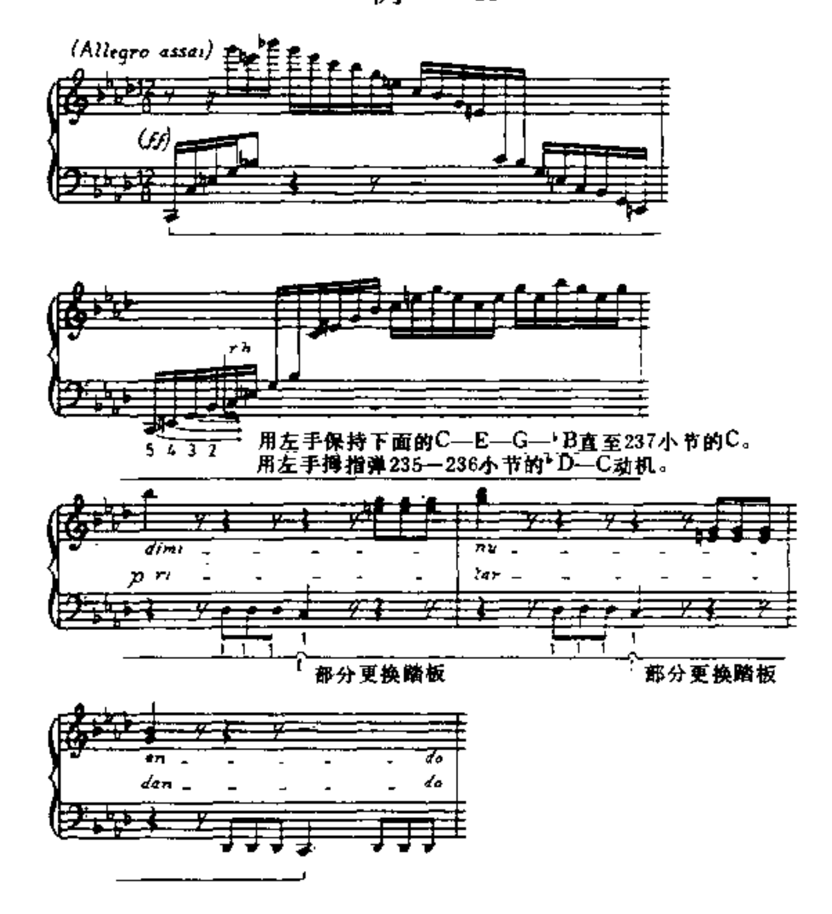
制音器踏板

用左手保持下面的C—E—G—^{b}B直至237小节的C。
用左手拇指弹235—236小节的^{b}D—C动机。

p ri r.h. dimi nu tar en dan do do

部分更换踏板 部分更换踏板
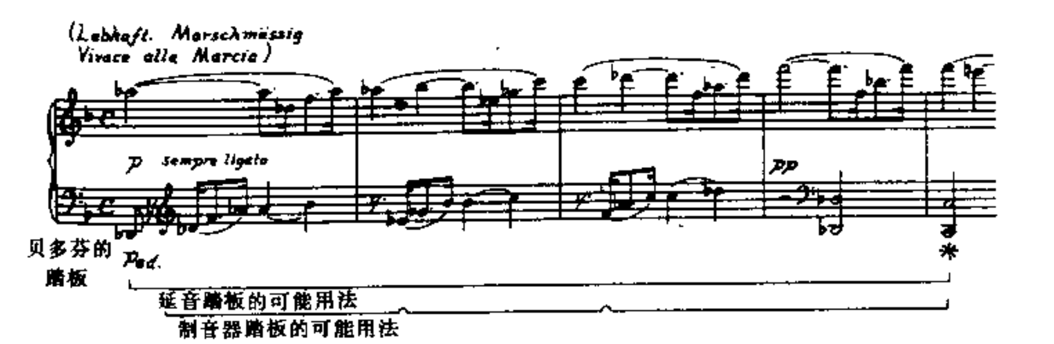
例　12



《奏鸣曲》，Op.101

《奏鸣曲》，Op 101第二乐章第30—34小节，似乎和海顿的《C 大调奏鸣曲》，Hob．ⅩⅥ50中著名的"开放踏板"小节有关。演奏家或许应该保留作为贝多芬原来踏板标记的结果的相当程度的朦胧和模糊（见例13）。但不同于海顿段落中的情况，这里踏板的作用是保持降D 持续音。如果钢琴家感到所造成的模糊过分强，可以用中踏板，并在每个和声的移动处进行部分踏板更换。这些更换需要的清楚程度，仍然要依据个人的趣味及演奏条件。

例 13



从前面例子看应该很明显的是，当贝多芬的踏板法被修改以适应现代乐器时，有关气氛朦胧的原来概念应该保持下来。一些学者反对对贝多芬原来踏板法的任何篡改，因为当踏板法被感觉迟钝的演奏者修改时，其结果往往极端地不同。尤其是当使用中踏板时，需要注意防止整个效果听起来发干和刻划得过分清楚。以上的解决办法，是在现代乐器上更好地掌握并突出贝多芬原来声音概念的一些方法。但是比起对作曲家的踏板法处理得极为拙劣的修改来说，什么也别干并容忍所造成的过分模糊，也许更为可取。

第 八 章

肖邦钢琴作品的踏板使用

莫里斯·亨森著

—Maurice Hinson

“使用踏板的正确方法仍是一个终身的学习。”

——弗列德里克·肖邦

弗列德里克·肖邦是使用踏板方面的一个真正的先驱者。他经常探索由于制音器踏板的发明而成为可能的丰富的新领域，而在他之前没有一个钢琴家如此巧妙地使用踏板。肖邦经常使用踏板，并通过天才所赋予的一种直觉，他知道什么时候踩下它和什么时候抬起它。安东·弗郎索瓦·玛蒙特(*Atntoine François Marmontel*) 评论说有时在肖邦演奏时，当他在某些段落快速使用踏板时，他的脚好像在颤动，并且“在他之前没有一个钢琴家在交替地或同时使用踏板时，有如此的机智和能力。”勃罗德沃德琴行的阿弗列德·希普金斯(*Alfred Hipkins*) 1848年在伦敦听到他演奏，并说肖邦充分的使用踏板，特别在左手琶音段落，“它们那样膨胀和落减，像声音海洋中的波浪。”

认识到踏板对他的音乐有多重要，肖邦在他的手稿中非常仔细地标记了他有关如何使用它的意图。很不幸的是，他的许多出版者在遵守他的指示方面是粗心大意的。至今仍没有在他的作品的已发行的版本中标明，包括他所有原来的踏板标记；虽然亨利(*Henle*)和维也纳原版(Vienna Urtext)都向那个方向迈出了一大步，还有诺顿评论性乐谱(Norton Critical Scores)的前奏曲版本。由莱比锡彼得版发行的，并由保尔·巴杜拉-斯考达(*Paul Badura-Skoda*)和托马斯·希根斯

(Thomas Higgins) 编辑的几个曲集的一个新的更可靠的版本，已逐渐可以得到。所有钢琴家都应该用更准确和可靠的版本。

肖邦特别喜爱的钢琴上的踏板

在1831年到达巴黎后不久，肖邦即被介绍使用普雷尔 *(Pleyel)*钢琴。以后在他的一生中，他认为它是键盘乐器中“再没有能被超过”的了。肖邦从未改变他对这个钢琴的意见，他对立式和大钢琴两种乐器都同样喜欢。当他住在玛约卡时，曾要求用一个小的立式普雷尔来取代一个租来的制造很差的西班牙钢琴。普雷尔大钢琴的声音是银色的、明亮的和清晰的，它的清澈透明在当时曾受到极大的赞赏。这个乐器非常敏感，能发出所有肖邦所要求的声音，并在强的段落中绝不会难听或刺耳。希普金斯写到“他的很强音(*ff*)是没有喧闹的完全纯净的声音，一个刺耳和没有弹性的声音对他来说是痛苦的”。当在一个和肖邦所使用的类似的普雷尔大钢琴上演奏时，他的踏板记号有完美的意义。甚至许多小节没有踏板也似乎是正确的。当钢琴家对肖邦的回避使用踏板保持忠实时，它的使用—— 当被标记时—— 就像一阵新鲜空气。在特定的地方，稍有模糊听来也是正确的。这些有意地模糊的段落往往听来几乎如同是“印象主义的”，并给音乐一个万花筒似的多色彩的效果。弗朗兹·李斯特形容肖邦的普雷尔的声音是“水晶和水的婚姻”。肖邦在一次经常被引用的谈论中告诉李斯特：

> 当我感到不舒服时，我在一个埃拉尔德钢琴上弹奏，我很容易在那里找到一个现成的声音。但当我感到有恰当的情绪并精力旺盛，可以为自己找到我自己的声音时，我必须有一架普雷尔钢琴。”

肖邦手稿中的踏板记号

在对肖邦钢琴音乐的解释中，制音器踏板是最重要的工具，是钢琴家最强有力的、微妙的和反复无常的表现手段。根据弗拉基米尔·

霍洛维兹(*Vladimir Horowitz*):

> 踏板是一切。它是我们的肺，而我们通过踏板呼吸。你可以把两个完全不谐和的和声混合百万分之一秒，并创造出音色的无穷变化的可能性。

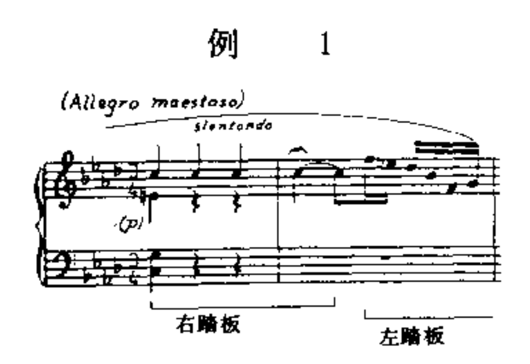
对每一个钢琴家来说，应该尝试肖邦的踏板标记，因为其中有许多是极其富有启示，大胆和不平常的：它们往往有极妙的音乐含义，甚至在今天更富共鸣的乐器上也是如此。仔细的使用肖邦的踏板标记，经常会帮助使结构清楚，并使一个作品具有性格。肖邦在他手稿中使用𝔓𝔢𝔡.和❁的记号来表明踩下和抬起踏板。有些情况下这些标记不如我们二十世纪的符号——那样精确。然而在其他情况下对肖邦的意图是无可怀疑的，因为他的标记异常精确。另外虽然肖邦从未标记左踏板的使用，然而由此结论为演奏他的作品时决不应该用它，则未免太学究式了。

亲自认识肖邦的学生和密友诸如玛采丽娜·查托里斯卡(*Marcellina Czartoryska*)公主和朱利恩·丰塔纳(*Julian Fontana*)的吉恩·克列钦斯基(*Jean Kleczynski*)提及肖邦对左踏板的使用：

> 我们遇到两个踏板的结合，肖邦对它的掌握可说是达到了完美的程度。我们多么熟悉这些对耳朵是那样有迷惑力的音乐的装饰性乐句用了弱音踏板(《升F调夜曲》, Op. 15, No. 2第二部分，《降D调夜曲》, Op 27, No. 2等)。肖邦往往会在一瞬间从强（制音器）踏板转到弱的，特别在不谐和的音高变化处。这些地方有一种特殊的魅力，主要在普雷尔钢琴上。例子有：《f小调协奏曲》小广板第一小节降E音上；《c小调波兰舞曲》, Op. 40, No. 2在回到三声中部动机的瞬间；《a小调玛祖卡》, Op 17(No. 4)第8小节；《升c小调波兰舞曲》, Op. 26, No 1第二部分第9小节等。
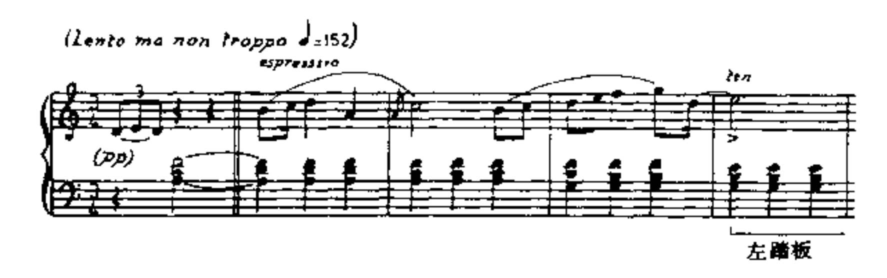
克列钦斯基从《C 小调波兰舞曲》，OP. 40、No. 2 中举一个例子，见例1。

例　1



在他选自《a 小调玛祖卡》，Op. 17，No 4 的例子中（例 2），演奏者会期待肖邦强调而不是减弱第 4 小节。这个例子中，也许肖邦用左踏板在一个力度弱的范围内使声音能有更大的强度，并使乐句中这个高潮点有一个明显的音色变化。

例　2

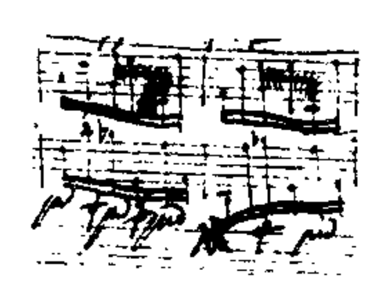


很清楚肖邦对左踏板的使用是高度创新的，并听从一个锐利敏感的耳朵的命令，而不是哪一套不容变通的"规则"。

前奏曲中编者的更改

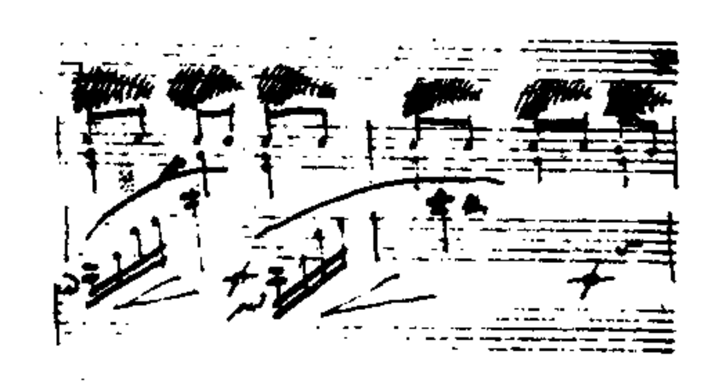
在《D 大调前奏曲》第 5 首中（例 3），肖邦在属和声解决到主的和声变化过程中标记了踏板。

例 · 3
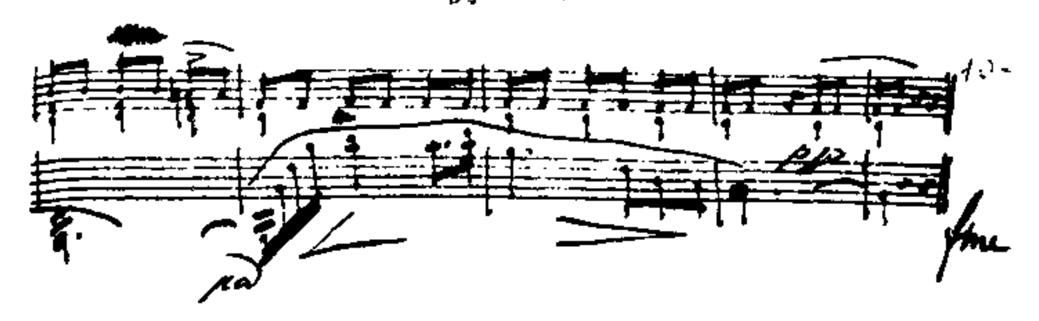


例 4 和 5，二者均选自《b小调前奏曲》第 6 首，肖邦只在其中第13、14和23小节标记了踏板。他写作中有一个癖性，就是省略掉在许多作品，包括这首前奏曲的接近结束或结束处预期应有的踏板释放记号。这首曲子通常听到的是每小节用一个踏板。

图 4

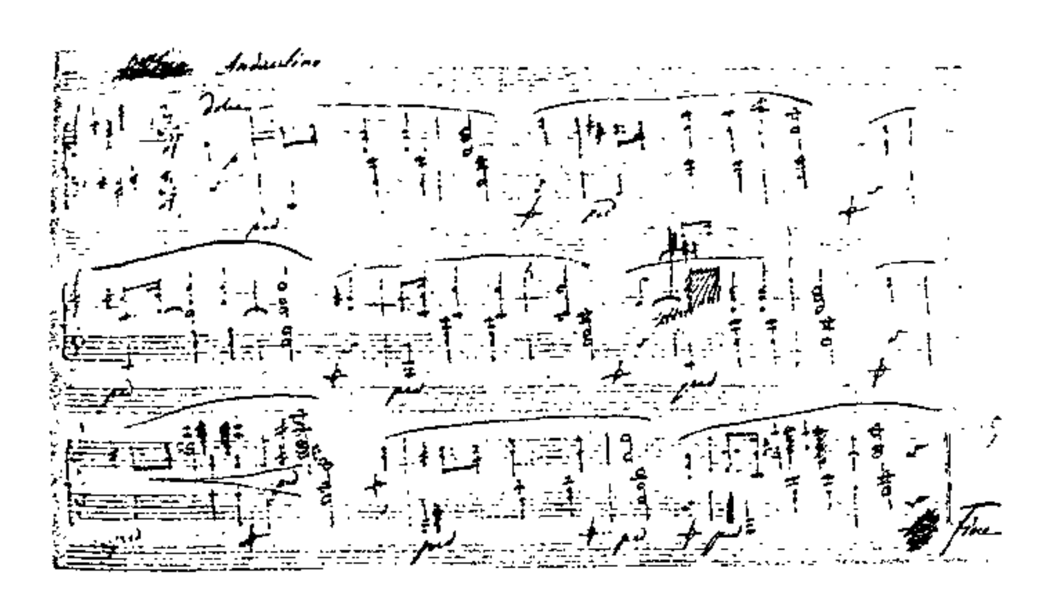


例　5

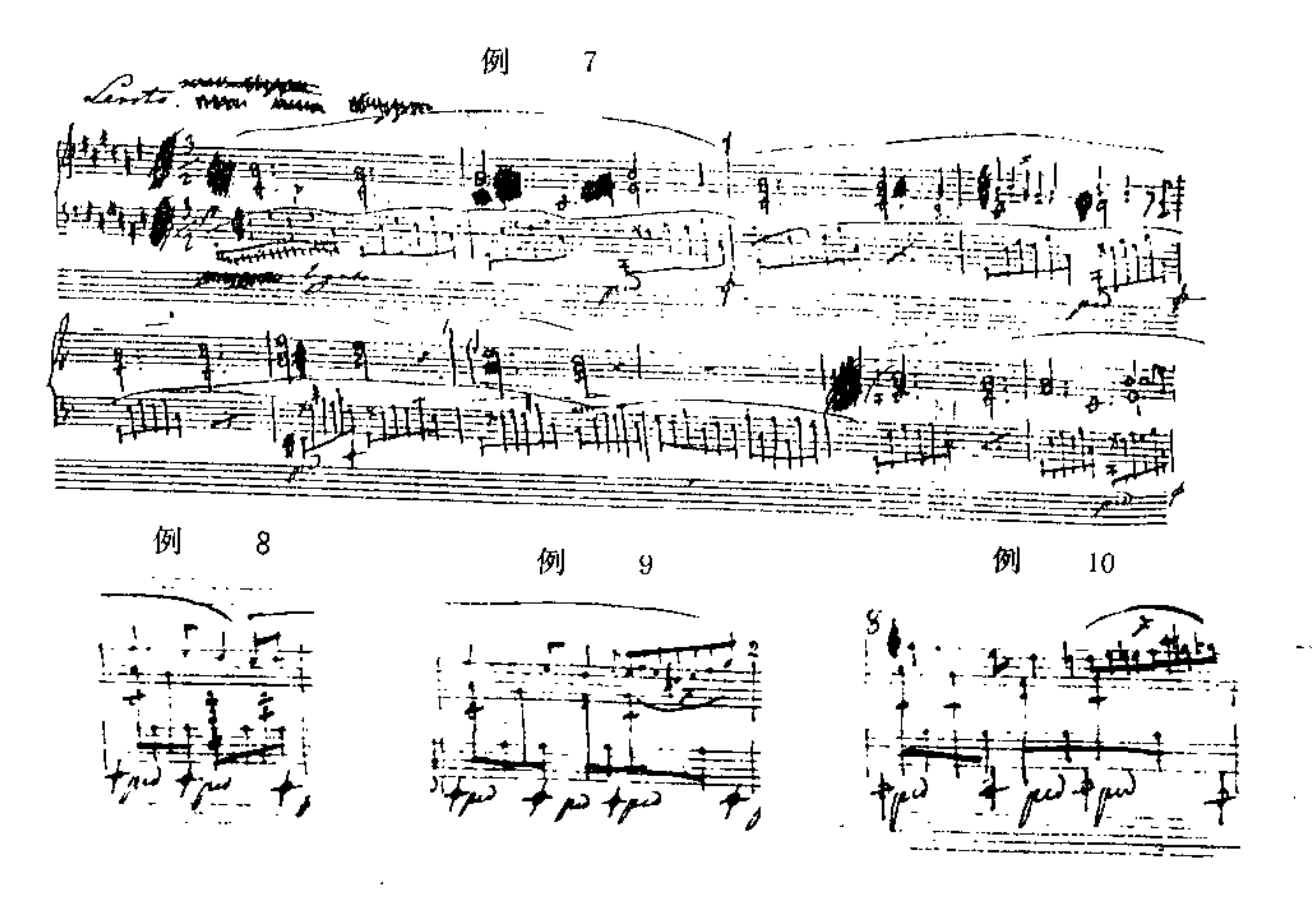


在大家熟悉的《A 大调前奏曲》第 7 首中（例 4），肖邦的大部分踏板在它们延续低音的地方保持经过小节线。然而，在许多现代版本中，这些踏板被置于不顾，并赞成在每个第二拍上进行一个胆怯的更换，它使低音部的基础音被湮没了。当曲子被弹得弱而柔时，旋律中装饰性声音的轻微模糊是具有吸引力的，并使人想到从远处听到的一个舞曲。第 3 、 5 、 7 、 11、 13和15小节旋律中的和声外音被变为模糊地进入到它们的解决。

例　6



例 7



例 8

例 9

例 10

《升F 大调前奏曲》第13首中使用了踏板的轻轻拍打(例 7)。最初，这些踏板的目的看来像是维持左手大的跳跃之间的连奏，但仔细的观察表明，它们出现在乐句的重要之处。在例 8《降D 大调前奏曲》第15首中，表明一个踏板保持经过一个新的连线，而例 9 和10表明踏板被保持经过旋律音。

例11，选自《降b小调前奏曲》第16首的手稿，其中第 2 和 3 小节表明肖邦所作的某些惊人的踏板更换。他原先标记了一个每两拍更换的正常的踏板法；然后，有意地把它们划掉，他使整个三小节只用一个踏板！作为结果，右手变为一片模糊。这是肖邦使用长踏板的最好例子之一。而虽然他那时代的钢琴公认为有更少的共鸣，在这三小节仍然会经历一个明显的模糊效果。例12表明这首《前奏曲》中另一个用踏板使之极端地模糊的例子。在第18－21小节中，第21小节使下属和主相结合，肖邦产生了也许是所有他的音乐中踏板不谐和的最极端的例子。第21小节结束处才有一个踏板释放记号。


例　11
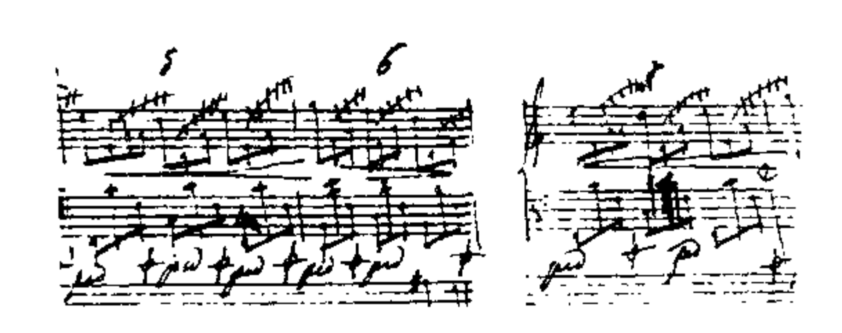


例　12



在选自《降E 大调前奏曲》第19首的例13中，肖邦的踏板标记处理
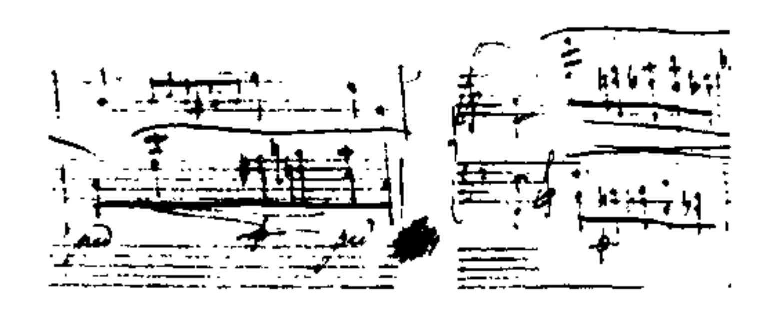
的极其微妙。第 5 和 7 小节完全一样，除了左手的一个音，第 7 小节中一个辅助的和声外音还原B 以外。这里肖邦谨慎地并非常短暂地避免使用踏板，以便使还原B 能听得见。

例　13



在选自《降B 大调前奏曲》第21首的例14中，在第12小节最后一拍开始的一个不平常的踏板产生了一种媚人的效果。它经过小节线并在第13小节中两手一连串和弦处结束。这个踏板在许多老的和新的版本中被保存下来，其中有十九世纪勃列特柯夫和哈特尔(*Brietkopf und Härtel*)的“第一部评论性修改版本”（由李斯特、勃拉姆斯、巴吉尔(*Bargiel*)、弗朗考姆(*Franchomme*)和鲁道夫(*Rudorff*)编，由艾德温·卡尔姆斯(*Edwin Kalmus*)在美国出版)，彼得版（肖尔茨(*Scholtz*))，维也纳原版(汉森(*Hansen*))，和亨利（齐默曼(*Zimmermann*))。在这些《前奏曲》曲集中，亨利版最好。但“第一部评论性修改版本”和彼得版有许多对原版的背离无疑是有意的(“第一部评论性修改版本”的其他四个编者不像勃拉姆斯那样忠于肖邦的原版)。另一个有趣的版本是威拉德·A·帕尔默(*Willard A. Palmer*)的，由阿尔弗雷德(*Alfred*)出版。

例 14
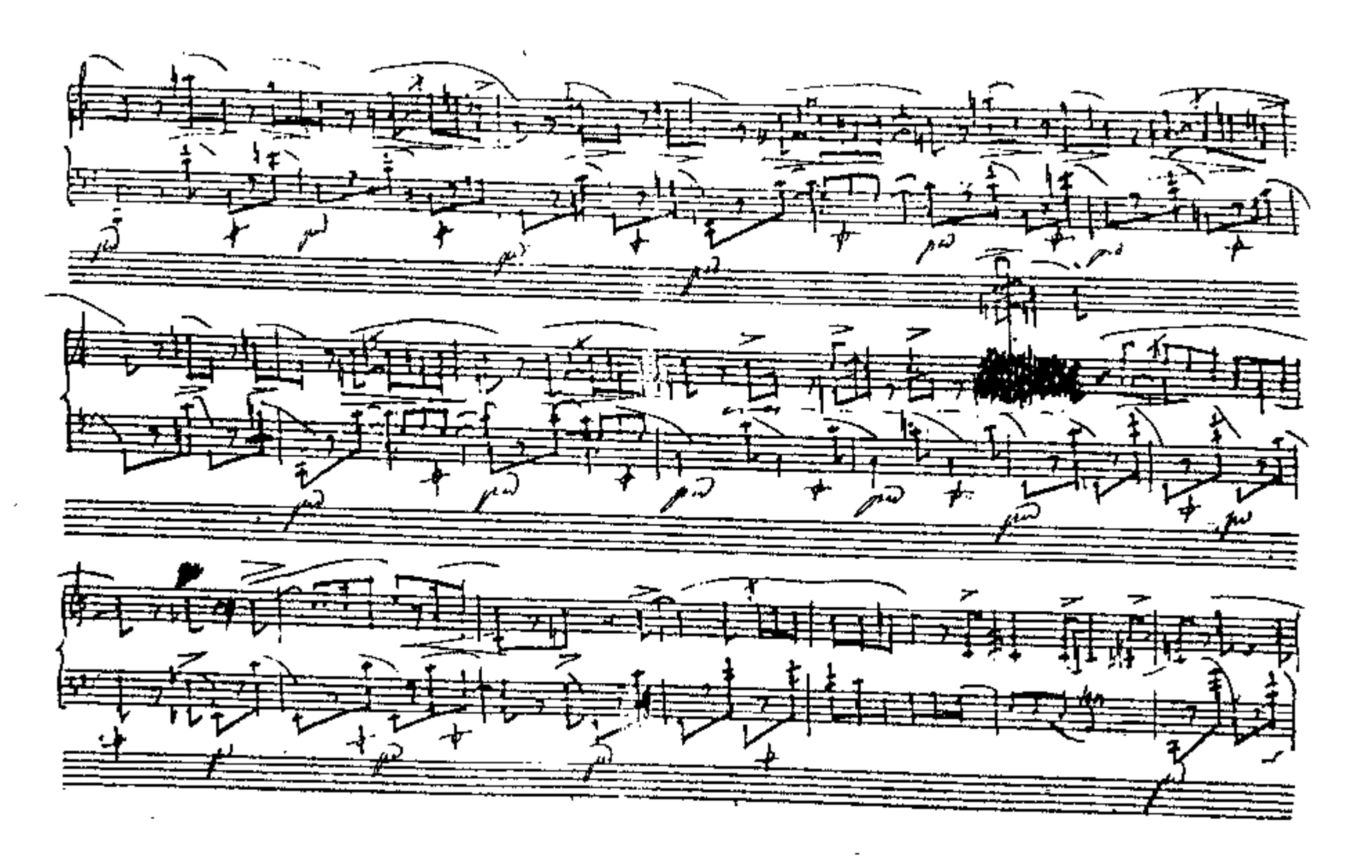


几首《前奏曲》中缺少踏板标记应作何解释呢，例如e 小调和c 小调中？这两首《前奏曲》中的踏板法是非常明显的——每个新的和弦上更换——因而肖邦干脆把它大部分省去了。可是，在像选自《三首新练习曲》的《降A 大调练习曲》这样一个作品中，肖邦简直没有完成原谱，因为这首练习曲不用踏板是不可能演奏得优雅的。

其他作品中编者的更改

在《f 小调练习曲》，Op. 25, No. 2 的手稿中，可以看到肖邦如何仔细地介绍他的踏板。交给抄谱员的版本只有六个踏板标记：在第18－19、49－50、57、66 和 68小节。在这个抄本完成后，肖邦延伸了第26小节中的释放记号，把第57小节中的踏板延伸经过十分重要的半连音记号，并删除了第69小节中的最后释放记号。他还增加了十八个追加的踏板记号，并在这过程中，把第24小节中释放记号的位置改了三次，最后决定把踏板延伸经过整个小节。

例15包含了肖邦所有作品中最有疑问的段落之一，《降A 大调叙事曲》，Op. 47的第54－73小节。在第54小节第一次陈述的“摇木马”的第二主题中，肖邦在每小节开始标记一个踏板以便抓住低音。它同时抓住了第三拍上增加的不谐和和弦，并让它响彻第 4 拍上的低音。然后踏板抬起来，因而第 6 拍上的和弦是干的。这些标记暗示肖邦在为低音使用踏板，或用踏板来进行低音的句法。注意他把踏板的释放记

例 15



号正好写在第 4 拍之后，然而，至少在最初，是在第 5 拍休止之前。这里声音应该有一个细微的间断。

在最初四小节的陈述之后，肖邦开始改变踏板法。在第58和59小节，他把踏板的释放移至第 5 拍的休止处。然后在第60小节，他根本没有标记踏板。这是粗心大意呢，还是经过考虑决定要在这个地方改变声音的织体？大多数编者假定为前者，并给第60小节加上和第59小节一样的踏板法。

在第 63－65 小节的渐强处，发生了一些非常有趣的创作方面的变化。高音部有更长的音，而主要的低音不再是八分音符而是四分音符，这些都暗示着积累更多的强度和紧度。然后在渐强的高潮处（第 65 小节），肖邦把踏板踩下经过整个小节，包括不谐和以及一切！

第66－67小节踏板经过小节线，而在第67和69小节第 3 拍上有一个带重音的，不用踏板的和弦。整个线条有一个稍微倾斜的性质，那是相当富于表情的。假如肖邦继续用由小节线控制的有规律的踏板法，结果会有一个非常规则的段落。但他似乎是狂热地关心着使它非规则化，这一点由记谱法以一种令人惊异的精确方法表现出来。许多时候肖邦（以及其他伟大的作曲家）在有关踏板方面给演奏家许多自由。但在这首《叙事曲》第二主题的大部分地方，他提供了过分讲究的踏板标记，以避免一种方整的感觉。

《练习曲》，Op. 25，No. 10中出现很多踏板法的问题，因为在肖邦编的版本和第一个德国版本中，只有第35小节出现踏板标记。极其需要用踏板来连接右手上行的音程——一个五度，一个三度，和另一个三度——并延长低音升C。肖邦在改正第一个法国版本校样时显然改变了主意。它多包括了几个踏板标记，它们帮助左手在伸展一个十度音程后必须移动时达到连奏；也就是说，在第31、32、34、39、40、42、59、60、62、79和82小节；而无疑问的在第80小节打算还有一个。虽然肖邦的键盘稍微窄一些——十度的指距大约比现代斯坦威上少四分之一吋——大多数演奏者为了其他左手的连接，在第36、49、53、69、71、73小节以及89小节也都需要踏板。保尔·巴杜拉－斯柯达（*Paul*

Badura-Skoda）为维也纳原版编的版本有最好的解决办法。由于肖邦的手稿已丢失，巴杜拉－斯柯达用肖邦编的版本作为主要资料来源，但也包括了第一部法国版本中的踏板，并在B大调部分开始几小节处认定了这个来源。这个有内声部的中段，也仍是困难的，正如同B小调的火热的快板（Allegro con fuoco）开始和结束的部分，它们的内声部没有任何地方能得到肖邦的踏板的帮助。这首《练习曲》不仅是八度的学习，也是连奏的学习。

在讨论《F大调叙事曲》，Op. 38的手稿时，卡米尔·圣-桑评论到肖邦有时对踏板的有节制的使用：

> 这个手稿使我们看到肖邦是怎样有保留地使用踏板，在几个段落处他标记了它，以后又抹掉了。踏板经常被标记在他作品中的原因是，他不希望在没有标记时用它。要免除这个帮助当然并非是容易的事。对许多人它甚至是不可能的，因为滥用踏板已成为非常普遍。不用踏板弹奏时要求手有一定程度的柔软，然而这一点对每一个人，不管如何有才能，也并非都能达到。

但肖邦在他对踏板的使用中，是有保留的和无保留的，因为在有些地方写满了踏板记号，而其他地方却又很稀少。在十九世纪三十年代大部分钢琴写作中，用充足的踏板法是正常的：钢琴被指望在大部分时间都振动，而一个不用踏板的洪亮度是例外。

在这个或那个主要来源中的大多数肖邦作品中，他的踏板标记已足够了。当肖邦省略踏板时，往往有一个很好的理由。在肖邦为保留其他价值而有意避免踏板的一些长的段落中，也许需要用一些踏板，如果钢琴不够明亮，而不用它时声音听起来不好的话。

甚至在今日有些最受尊重的版本中，也存在踏板问题。一个例子是由依瓦尔德·齐默曼编的，出现在亨利版本中的《b小调谐谑曲》，Op. 20，第387－388小节。肖邦原来的手稿已丢失。在第一个德国版本中，两小节用一个踏板，但亨利版本根本没有。两小节踏板是一个

好的解决办法，因为它所产生的混合的洪亮度是整个曲子中最美的效果之一。

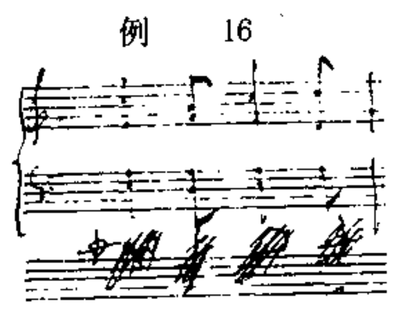
演奏者应该尝试用那些尚存的肖邦自己的踏板标记，因为它们提供了音色和句法的许多变化。如果它们由于现代大钢琴的更加富于共鸣或由于房间的音响而行不通，则应该作触键方面的细微调整以及不同音域之间恰当的平衡。但肖邦的踏板中大多数在大部分现代钢琴上效果相当好，只要演奏者倾听并不断调整。

肖邦显然对踏板思考得很深刻，因此需要坚决地劝告对他手稿中的踏板法作审慎精细的研究（为了对肖邦的解释本身，也为了培养敏感的踏板法技巧）。有些乐谱现在以摹真本形式可以得到，其中大部分由波兰音乐出版社（Polskie Wydawnictwo Muzyczne）出版。当第一次以手稿形式研究一个作品时，令人惊异地看到"传统"的皮层剥落，使人们第一次清新地体验到了音乐。

对肖邦使用踏板的观察

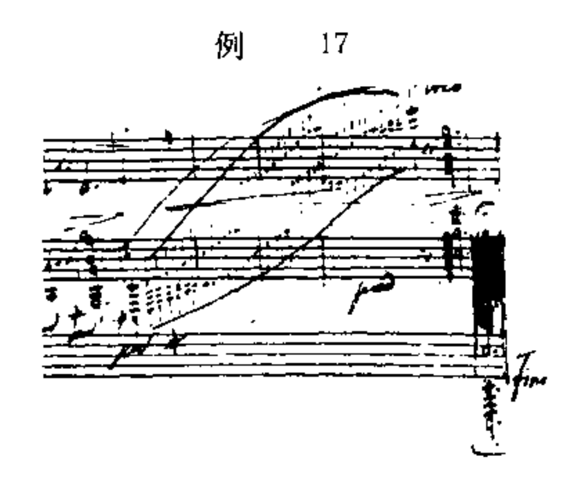
1. 肖邦用踏板连接他作品中的许多最终的和弦，但更多是为了增加共鸣的目的而不是帮助连奏；例如，《前奏曲》第18首和21首最后的和弦，但不是第2首和第8首，它们有很安静的结束。例16的《F大调叙事曲》，Op. 38第198小节，肖邦除掉了踏板指示，由此可见他区别了用踏板和不用踏板的和弦。

例 16



2. 肖邦在音阶段落中使用踏板。请看《E大调谐谑曲》，Op. 54结束处的E大调音阶（例17）。踏板只在音阶开始和结束处踩下去。

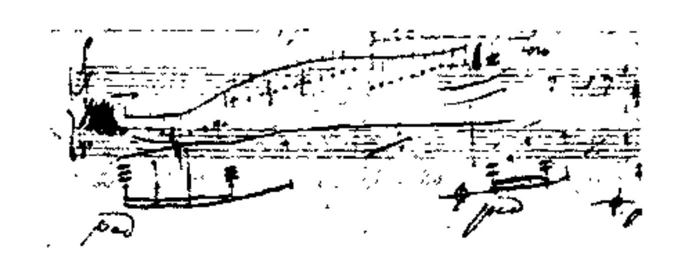
例　17



踏板可以贯彻始终地用在一个由下面的和声材料牢固地支持着的上行移动音阶，如例18的《d小调前奏曲》第24首。偶尔肖邦甚至会在一个长的下行移动音阶中用踏板，如在《船歌》，Op. 60中，见例19。原来的踏板法，清楚地延伸至这一跑动片段的结束处，它往往被改短了，即使在更为仔细的版本中也如此。

肖邦在这些音阶段落中用踏板来避免干，并给以所需要的光彩和华丽。

例　18



例　19
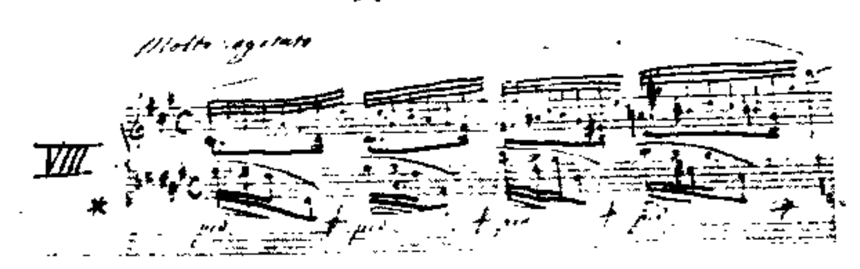


3. 肖邦经常用踏板经过一个旋律中的和声外音（见前面的例6）。

4. 踏板可能被肖邦用来增强声音，如例20的《升f小调前奏曲》第8首。这里经过音和无关的音非常多，然而当使用肖邦的踏板法时它们融合在一起。

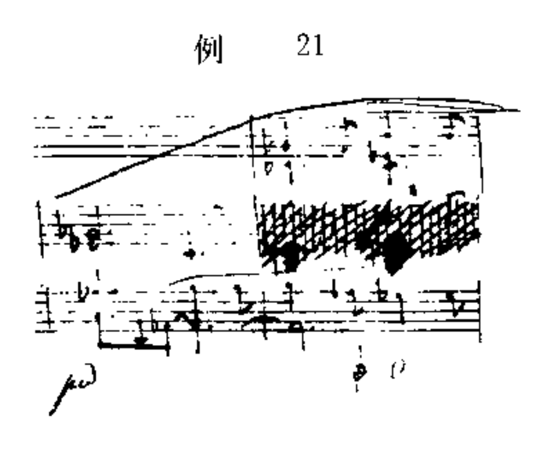


例　20



5. 肖邦往往用踏板使和声的变化变为模糊，如在例21中，这里《F大调叙事曲》，Op. 38第97－98小节处降D的属七和声没有变换踏板地移动到一个下属和弦。

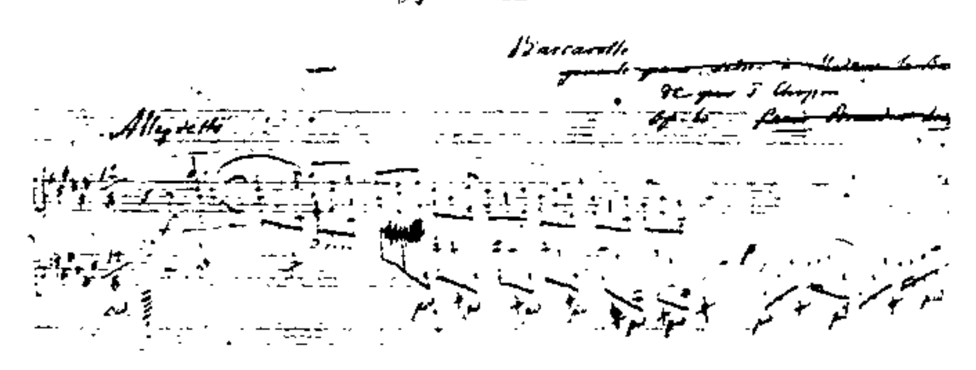
例　21



6. 肖邦的踏板记号并不总是和连线以及（或）乐句记号一致，这一点在选自《船歌》，作品60的例22中是显而易见的。此处他的踏板更多

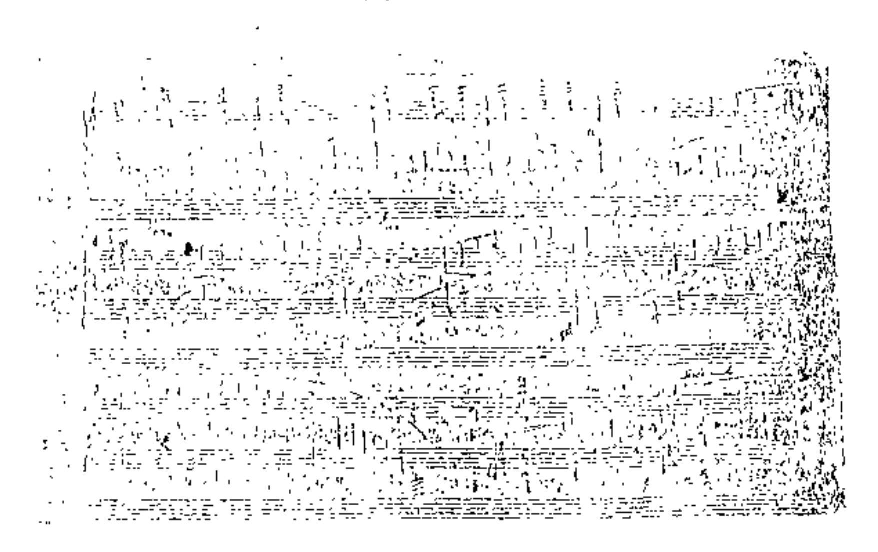
地是为了保持和声，而不是勾划左手的连线。

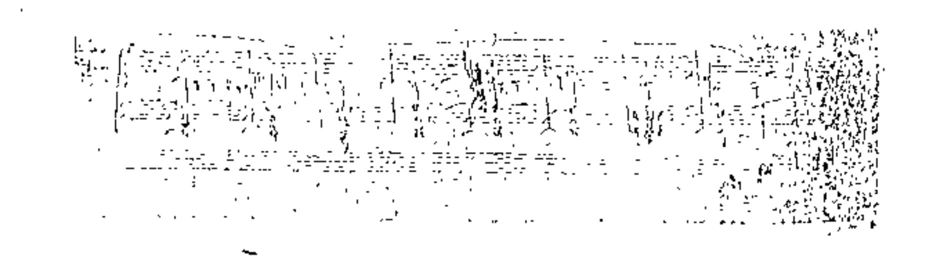
例　22



7. 肖邦往往给有对比性格的主题以对比性的踏板法。例23表明《降b小调谐谑曲》、Op. 31的第243－276小节。肖邦在第249－264小节标记了踏板法，然而在第197－248和265－280小节更加抒情的部分，他没有给。
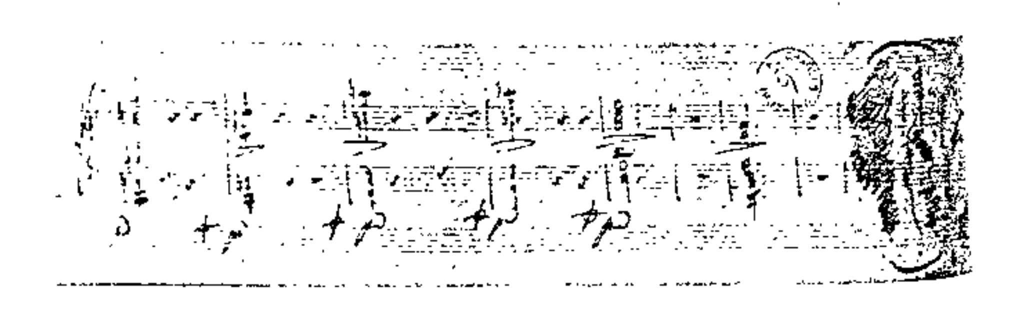
例　23





8. 在肖邦的不少音乐中，踏板被标记为保持经过休止符。例24中所见的《降b小调谐谑曲》，Op. 31，有这种踏板法的许多例子。

例 24



9. 肖邦经常在作品结束处省略一个踏板释放记号。在Op. 28 的二十四首《前奏曲》中的十五首，在第1、6、7、9、11、13、16、17、18、19、20、21、22、23和24首中他省略了释放记号。他似乎把它留给演奏者来斟酌决定。

10、在演奏肖邦时，标准教材中有关踏板法的建议不能总是被信任。据所知肖邦有时在类似或完全相同的段落中改变踏板法。在《F 大调叙事曲》，Op. 38中，他给第46－49小节一个踏板法(例25)，而给第140－143小节完全相同的段落另一种(例26)。如此，当演奏肖邦的音乐时，不能遵守在相同段落总是用同样方式使用踏板这一固定的规则。

例 25




例 26




大部分教本把踏板的一个更换联系到一个和声的变化。肖邦的踏板法经常是不受和声支配的，例如当不同的和声有意地被模糊在一起时。肖邦也在音阶上使用踏板，这些在许多踏板法指导中是不允许的。

肖邦原来的踏板标记在现代钢琴上会比在他的乐器上产生更多的模糊效果，今天的演奏者必须考虑到这一点。但单凭这个事实也不能证明可以忽视他的指示。一个把肖邦的踏板标记抹掉的钢琴家，可能正在丢失创作意图中的一个重要因素。
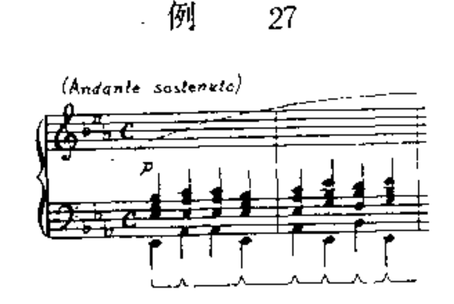
肖邦音乐的踏板使用方面的一般建议

没有"一般地"正确的踏板；在艺术中我们知道没有东西属于"一般地"。有关踏板法的概括性的规则和艺术性踏板法之间的关系，正如同一个有关句法的章节和诗意的语言之间的关系。踏板法有许多可变的选择，而没有一组特定的踏板标记能被盲目地遵守。踏板要求过细的研究。它应该像手指一样，以同样的聪明和确切来使用。演奏者必须根据房间的音响，钢琴本身，以及他自己的触键来调整踏板法。因

此，记住了这些概念，并作为对钢琴家始终有目的地使用踏板的一个提示，下面提供为肖邦钢琴作品的使用踏板方面的建议：

1. 踏板应该经常在拍子后面换，即所知的"切分"或连音踏板法。("先弹、再踩踏板。")选自《g小调夜曲》，Op. 37，No. 1 的例 27 需要这种类型的踏板法。
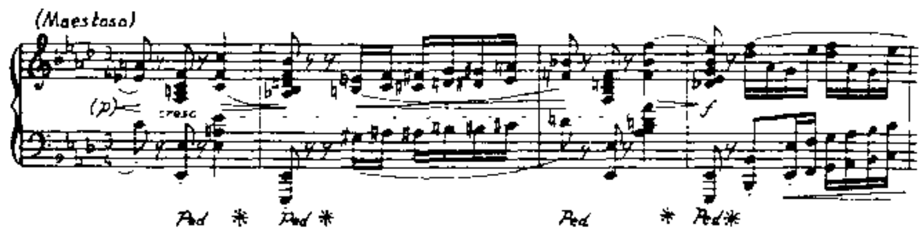
例 27



2. 弹奏有踏板的断音要和不用踏板弹奏它们时使用同样的指触和击键。用踏板的断音，比有踏板而用连音弹奏完全相同的音，有轻微不同的音色。在选自《降A 大调波兰舞曲》，Op. 53的例28中，提供了肖邦自己的踏板法。
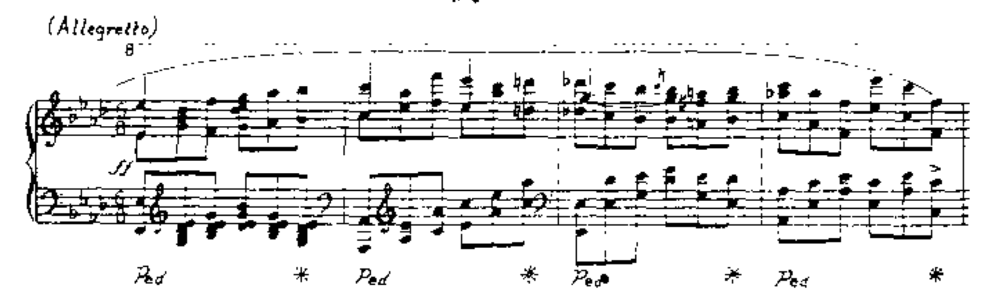
例 28





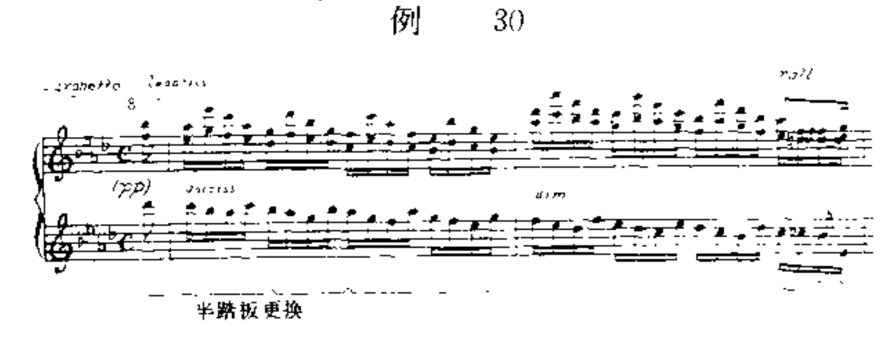
3. 当和声的低音不能用手指延续时，用踏板抓住它。踏板法必须考虑到低音。选自《降A大调叙事曲》的例29，表明了肖邦原来的踏板法。

例　29
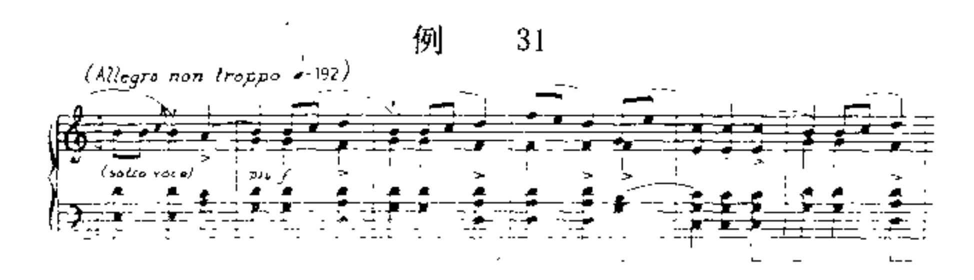


4. 低音区用踏板时要比高音区更薄些，也许要用半踏板。高音区用半踏板可以在音色和轻微的模糊方面很有效果。选自《f小调协奏曲》的例30，一连串的半踏板更换，或某种程度的部分释放制音器的声音，比完全踩住踏板更加有效果。

例　30



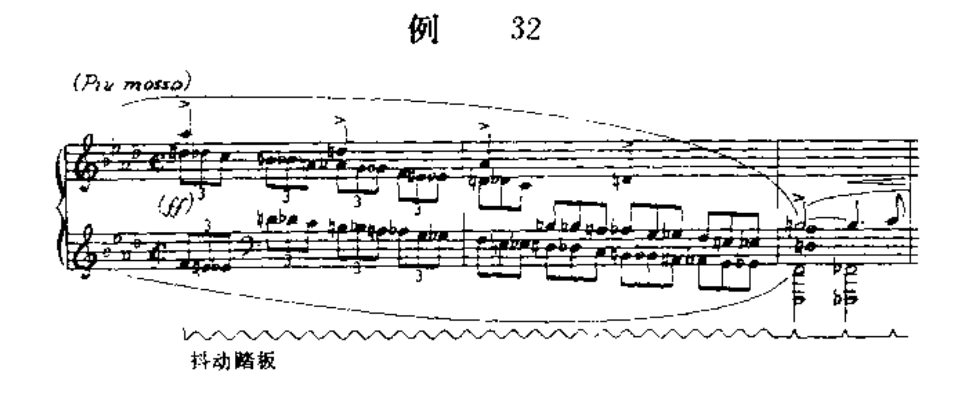
5. 用踏板给一个重音以冲力。肖邦的许多玛祖卡有机会使用这种踏板法，如例31所表明的，《C大调玛祖卡》，Op. 24，No. 2 的选段。

例　31
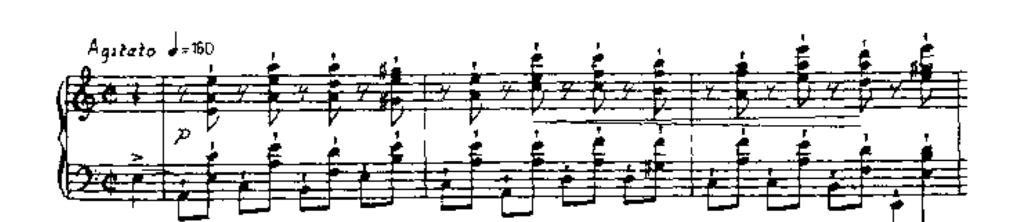


6、为快速音阶段落和（或）为了在最终的和弦发声之前在一个厚的织体中使和声清楚时，建议用踏板的颤动或抖动踏板法。用回音、波音、颤音和快速经过的音、邻近的音或倚音的旋律，也可能要求这类踏板法来弥补许多靠近的不同洪亮度的积聚。例32中的段落，选自《f小调幻想曲》，Op. 49，会从一个快速抖动踏板中获益，而不是长段的踏板，那会趋向于使声音组成过分厚的一堆堆。

例　32



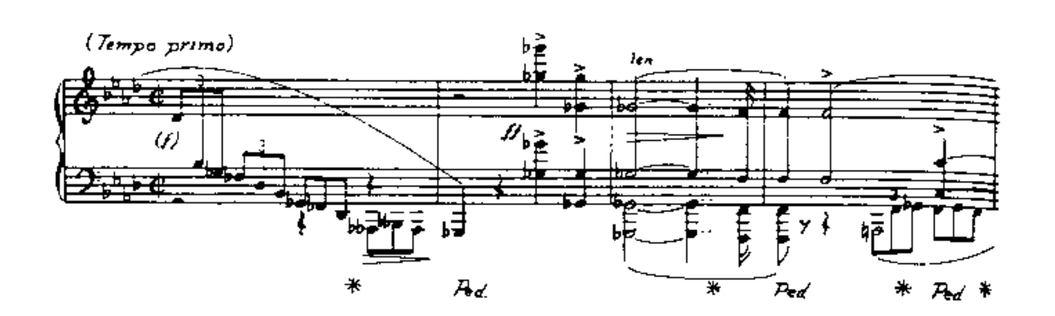
7. 既然肖邦的大多数音乐要求用踏板，任何没有踏板的段落应该被视为具有特殊的音色。例33所列举的《练习曲》，Op 25，No. 4有许多这样的段落。

例　33



8. 当肖邦作出标记时，把踏板保持通过休止符。这种标记通常有充分的理由。在选自《f小调幻想曲》的例34中，踏板法是他自己的。

例 34



第九章

演奏舒曼作品时踏板的使用

使用右踏板

舒曼的大部分右踏板记号可归为两种类型：贯彻在整个一段或曲子中由演奏者斟酌决定的使用踏板的一般标记，和在一个特定段落中需要明确地遵守的记号。在很多情况下舒曼只简单地标记 Mit Pedal（"用踏板"），sempre col Pedal, sempre tenuto per il Pedale, Pedale grande, 或Pedal．这些往往在一个曲子的开始，而且他并不总是标记释放。在《皮里埃特》中，选自《狂欢节》，Op．9的，Pedal这个字写在第1小节而一个释放记号（❀）出现在43小节之后！《童年情景》，Op．15中一半以上的曲子只在开始小节有一个单独的踏板标记。偶尔舒曼则书写senza Pedale的文字，来要求不用踏板。

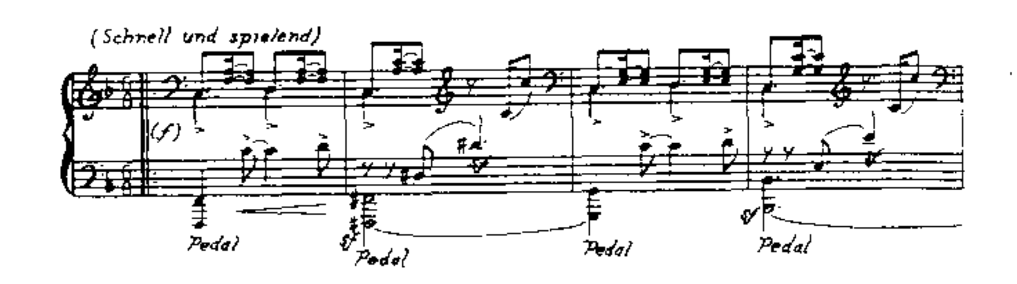
在1836年第一个版本和1840年第二个版本中，《升f小调奏鸣曲》，Op．11的第一页下面出现一个极为有趣的脚注：

> 作曲家几乎在每小节使用踏板，始终如和声的变化所要求的。他希望不要用它的例外的地方标有✥；在下一个"Padele"记号处，再次开始不断地使用它。

舒曼的这个重要评论，对于作曲家对制音器踏板的总的态度，给了有价值的启发，但它很不幸地在由克拉拉·舒曼编的（勃拉姆斯作为共同编者）1879—1893年的集成舒曼版本中，以及1886年左右她的所谓"罗勃特钢琴作品的指导性版本"中被删去了。例1提供了他"始终如和声

的变化所要求的”使用踏板的一个清楚的例子，选自《克莱斯勒风的幻想曲》，Op. 16，No. 8。在这个以及下面的例子中，所有踏板标记都是舒曼的：

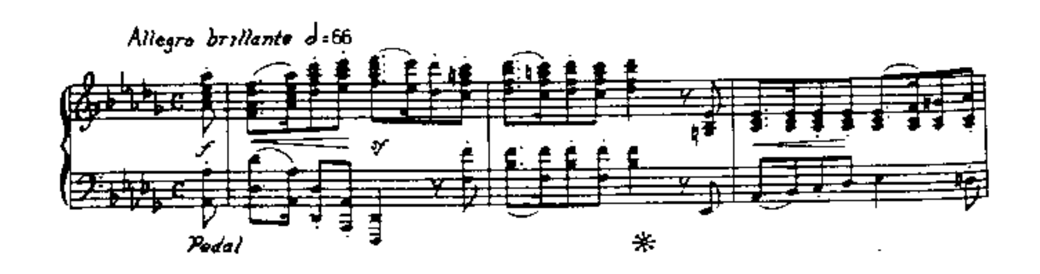
例　1



有关舒曼本人的演奏的一些富有启示的记载，来自奥斯瓦德·洛伦兹（*Oswald Lorenz*），十九世纪三十年代，他在莱比锡的一个私人朋友，以及阿尔弗雷德·多弗尔（*Alfred Doerffel*），1839年后他的一个钢琴学生。洛伦兹提及舒曼对踏板的大量运用，然而强调没有明显的过分的和声模糊；但多弗尔反驳他，并描述了他称作舒曼的“风琴风格”的演奏。多弗尔声称舒曼通常演奏时把制音器略为抬起，并且“看来似乎踏板总是下去一半，因而一组组音混合在一起”

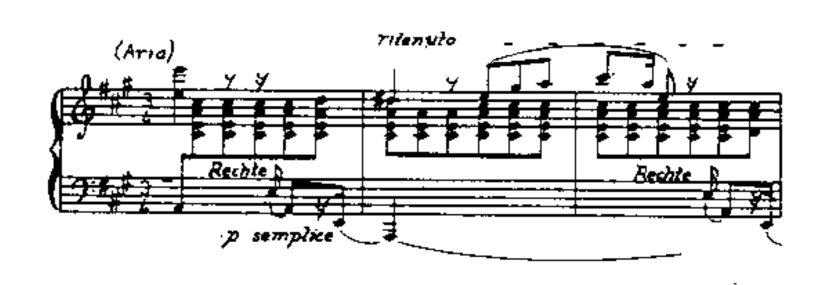
有时很难断定究竟是舒曼在要求由演奏者斟酌决定的一般地使用踏板，或是他特殊地希望一长段不间断的踏板。一个这样的例子出现在他的《变奏曲形式的练习曲》，Op. 13的终曲中，见例2。此类有疑问的段落应该用原来踏板法作试验，并始终记住，在舒曼的早期作品被写作时所用的钢琴，仍没有今天音乐会用的乐器这样的共鸣。

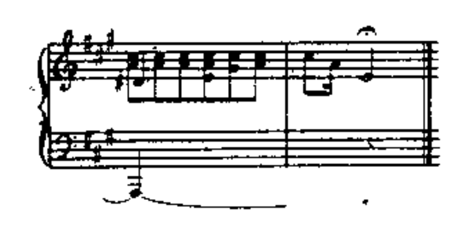
例 2



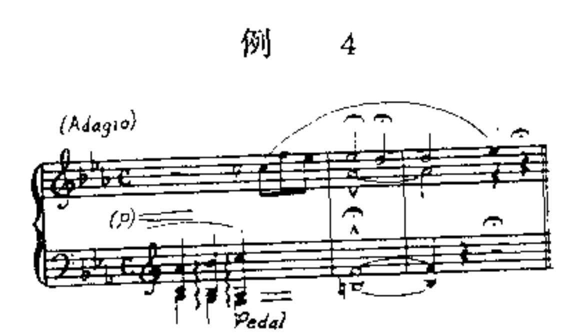
舒曼偶尔用音符后面的弧线或直线的方法，来标明有些音符要用踏板保持得更长一些。这种形式的记谱法可见于《升f小调奏鸣曲》的最初版本中（例3），以及《C 大调幻想曲》，Op17（例4）。

例 3



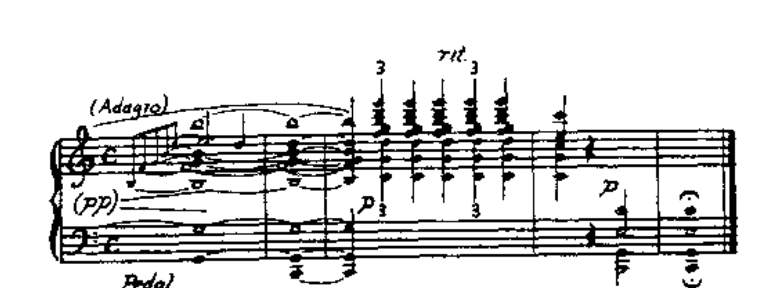


例 4



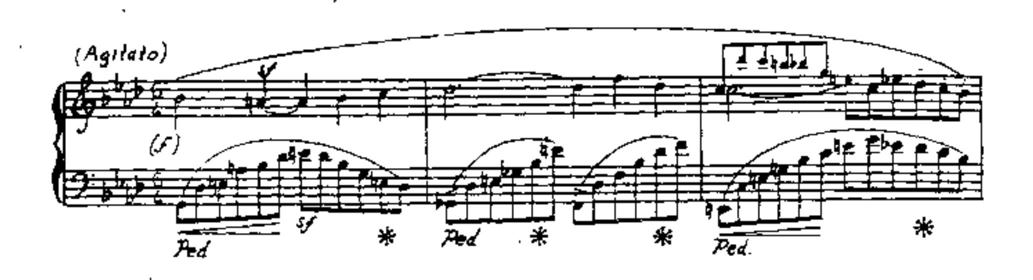
他也可能要求用一长段不间断踏板，来抓住一种气氛和音色的特殊效果。在同样选自《C大调幻想曲》的例5中，通过舒曼明确的踏板法，可以获得一种距离和退隐的感觉。这个长踏板在一个大的共鸣好的音乐厅中特别有效果；属和主的和声在那里比在一个小房间里会交融和结合得更好。假如这个段落中的力度变化能仔细地掌握好，就没有必要在倒数第二小节更换踏板。

例 5
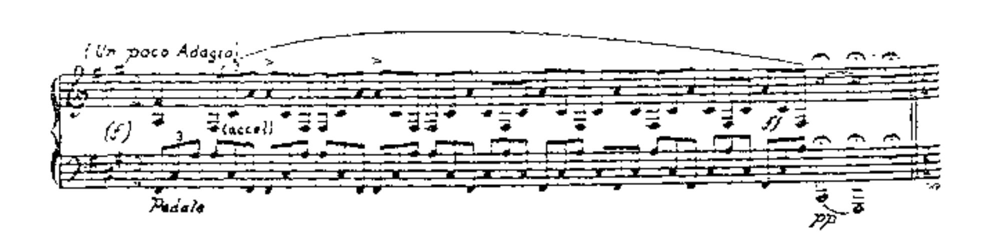


有时，舒曼可能会在他的踏板指示方面极端精确，如例6《肖邦》（选自《狂欢节》）。这里他好像不仅模仿肖邦的创作风格，而且也在模仿他的踏板标记。
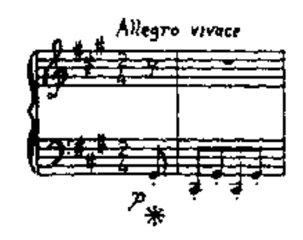
例 6



舒曼有时用踏板来把一个部分连接到另一个部分，甚至当标有休止时。选自《升f小调奏鸣曲》第一乐章的例7，在这里如原谱中所见。克拉拉、舒曼的集成版本和所谓指导性版本，都在 Allegro Vivace（活泼的快板）前面最靠近的休止和延长号下面有一个外加的踏板释放记号，清楚地违反了作曲家的意图。
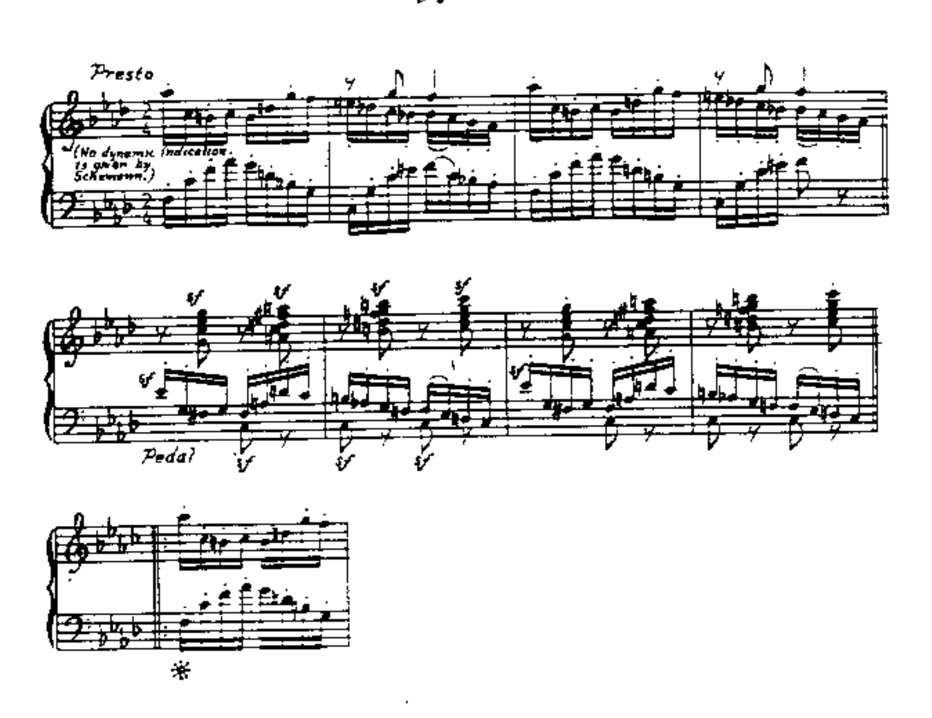
例 7
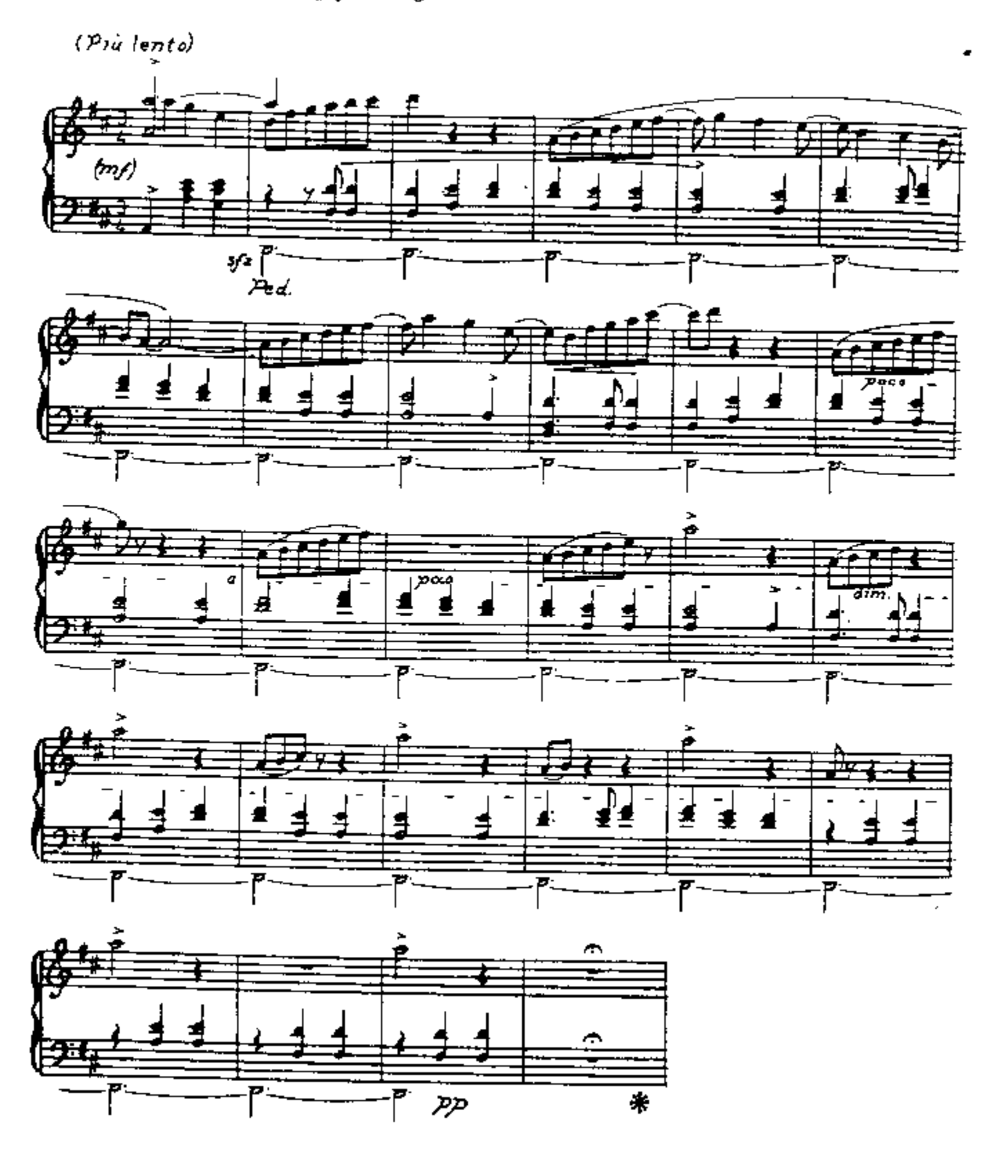




舒曼可能用踏板取得对比和变化，即使在贯穿着相同奏法的段落中，如例8《潘达隆与哥伦宾》(选自《狂欢节》)的选段。

例 8

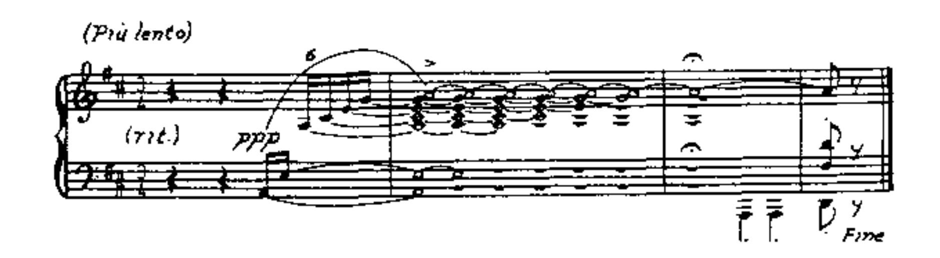


他的踏板法在当时可能是大胆地试验性的。例9，选自《蝴蝶》的终曲，舒曼标明踏板应在大约27小节中保持不间断。这个效果是由约翰·保尔·弗列德里奇·里赫特尔(*Johann Paul Friedrich Richter*)的一部小说的一个情节所启发，并描绘当时钟打六下时参加舞会者离开舞厅时混乱的喋喋不休声。舒曼原来的踏板法至少应该尝试一下，虽然许多演奏者可能希望借助于不太引人注目的半踏板或四分之一踏板，并可能结合使用中踏板来保持第47小节的低音D。一个音乐的"消失动作"出现在同一作品的几小节后，舒曼在那里的不平常的写法，产生一个慢的踏板释放的效果，见例10。

例 9
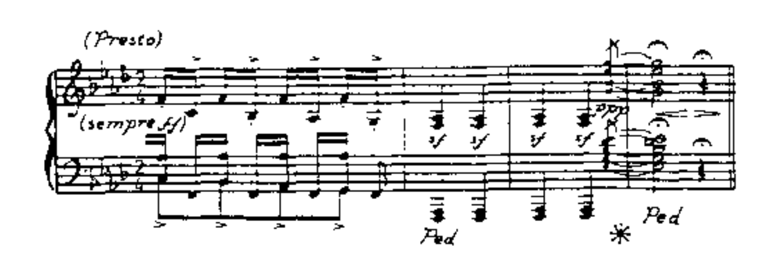


例 10



在例11中，舒曼踏板法方面的独创性的另一个著名的例子出现在《帕格尼尼》中(选自《狂欢节》)。这里作曲家用踏板既创造一个回声效果又有一个和弦上的增强。在四个强奏的突强（sf）和弦后；极弱(ppp)和弦的音的发声，按照习惯被先不出声地把琴键按下去，然后再放掉踏板。可是这种解释非常有问题，因为最后的弱和弦的泛音，并不和很强(ff)的F小调和声的那些相配。舒曼的效果会被描述得好得多，如果极弱和弦是实际发声的，而踏板在琴键被弹奏后立即放掉，然后再很快地重新踩下。如果这个步骤能准确地做到，会在降E七和弦完全消失之前产生一个轻微的渐强。
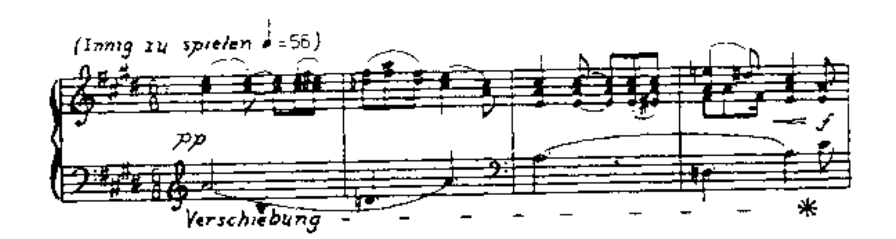

例 11



使用左踏板

舒曼偶尔写Verschiebung("移动")这个字来标明要用左踏板，见例12，他的《春之歌》中(选自《少年钢琴曲集》)。

例 12



有些舒曼原来的踏板标记，在后来他死后出版的版本中被改动了，包括已见到的，由克拉拉·舒曼改动的受尊重的那个长踏板。虽然作曲家的踏板法标记非常不完全，但当可以找到它们时，它们往往是为突出某种特殊效果。在他寻找新的洪亮度的努力中，舒曼往往获得奇迹般的独创的踏板效果。像李斯特一样，舒曼许多时候用右踏板来突出一个音乐的，以及一种诗意或形象化的思想。这两个人，和肖邦一起，是十九世纪的最光辉的踏板法创新者。

第 十 章

演奏李斯特作品时踏板的使用

使用右踏板

从李斯特的许多钢琴作品中见到的暗指的踏板效果以及明确的踏板标记，显然他一定具备了一种远远走在他时代前面的对踏板法的理解。至少在他的晚年，他用了切分或连音踏板，一种当时认为先进的技术，但现今已被普遍使用和讲授。在给路易斯·克勒(*Louis Kohler*)的一封日期为1875年7月27日的信中，李斯特写到，"踏板在和弦的击键之后进入……应很好地被介绍使用……特别在慢速度中。"1878—1879年以及1884—1886年间李斯特的一个学生莫里兹·洛森泰尔(*Moriz Rosenthal*)，于1924年写到李斯特知道如何使用切分踏板法，而对于他死后四十年间它的普遍被采用，他无疑地会非常地高兴。李斯特时代的钢琴家们缺少对切分踏板技巧的普遍使用，这一点进一步由洛森泰尔在同一文章中有关切分踏板法是"四十年前和今日的钢琴演奏之间最明显的区别"这个评论所证实。以后的一篇文章引用了洛森泰尔所讲到的：

> 我认为切分踏板的发现是钢琴演奏的历史中最重要的事件。它构成了老的和现今学派之间的高水位线。再不用凭借指法的煞费苦心的和弦连奏；再没有为了避免模糊而不用踏板的干的弹奏。切分踏板是手腕和手臂从键盘的解放。

在1924年10月15日的一期加拿大杂志《音乐生活与艺术》上刊登

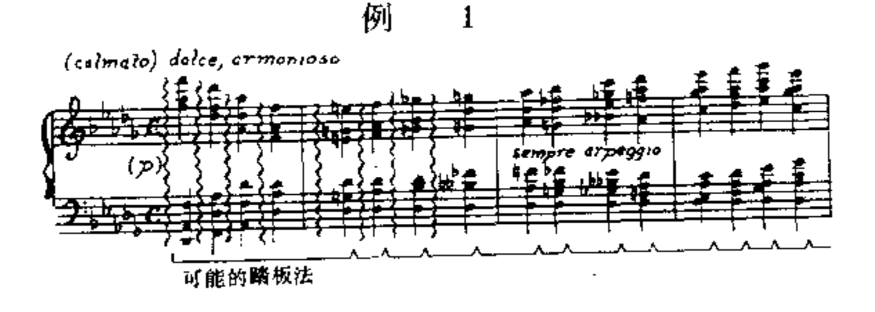
的一篇访问记中，洛森泰尔还说："安东·鲁宾斯坦是我在公开的演奏会中听到的正确使用踏板的第一位钢琴家。他创始了'切分踏板'。"

李斯特的写作一般要求踏板的丰满、充足的使用，特别当需要它作为长持续音的一个支持时。在他为声乐和其他乐器的作品的钢琴改编曲中，大量的或几乎经常的使用踏板是绝对必需的。李斯特建议他的学生在所有长的旋律音上使用踏板，"特别是那些在高音区的，即使它们并没有被下面的和声材料所支持。

李斯特原来的踏板标记在后来版本中往往被更改了。其结果是他的许多音乐因过少地使用踏板而遭受损害，这不仅由于演奏者盲目地听从错误百出的版本，也是由于对真正李斯特式的洪亮度的一个基本误解。可以明白无误地陈述为李斯特不用踏板演奏是一个例外。正如像贝多芬和舒曼这样的作曲家，李斯特的踏板标记经常指示一个特殊效果，而不是普通任凭演奏者自行处理可以做到的一个习惯用法。任何数目的这种特殊效果都可以被找到，它们有许多反应了明确的诗意的、形象化或甚至哲学的思想。

除了传统的𝒫𝑒𝒹.和✽之外，李斯特用多种不同标记来要求右踏板的使用。他在乐谱中写上armonioso（和谐地）这个字时，通常指通过充分运用踏板使和声有一个丰富的融合。例1有一个这样的段落，选自《黄昏的谐音》（选自《高级音乐会练习曲》）。踏板的更换也许不应该完全清楚，而总是留下少量的朦胧，使其融合到下一个琶音和弦中去。这里李斯特对armonioso这个字的使用，以及随之而来所暗指的稍微延迟的换板更换，预期了半个多世纪以后德彪西将使用的踏板重迭。

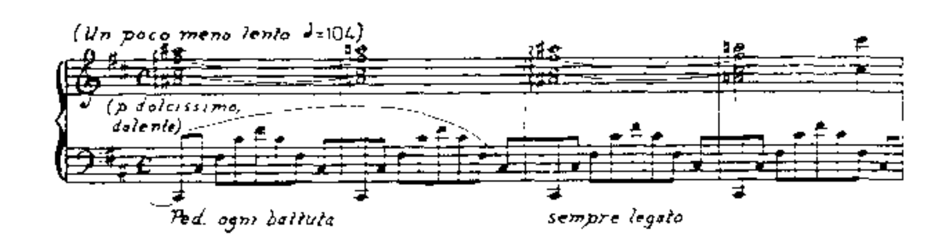
例 1



李斯特偶尔用les deux pédales（两个踏板）的标记来标明他希望右踏板和左踏板同时踩下去。
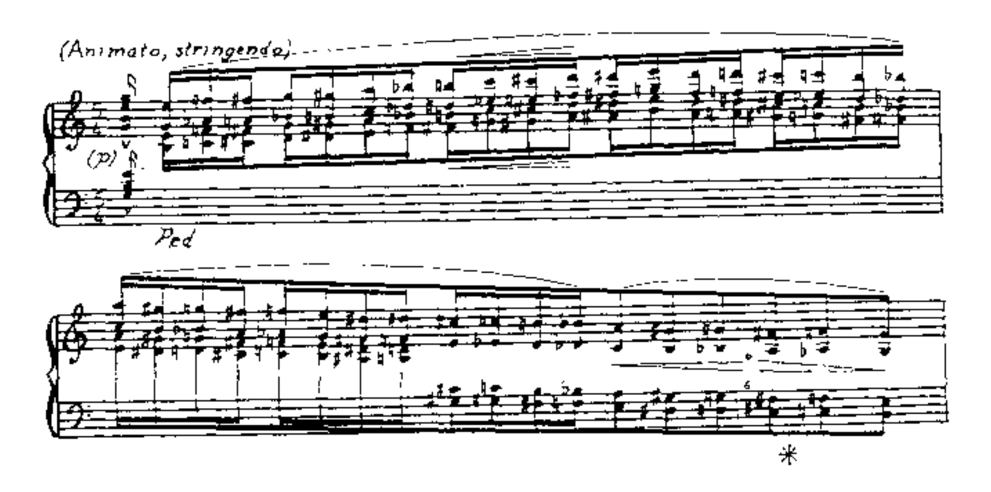
极少用的标记Ped. ogni battuta 简单地指在每个强拍上换一个新的踏板。例2 表明了《送葬船》第2 首中这种标记的一个例子。

例 2

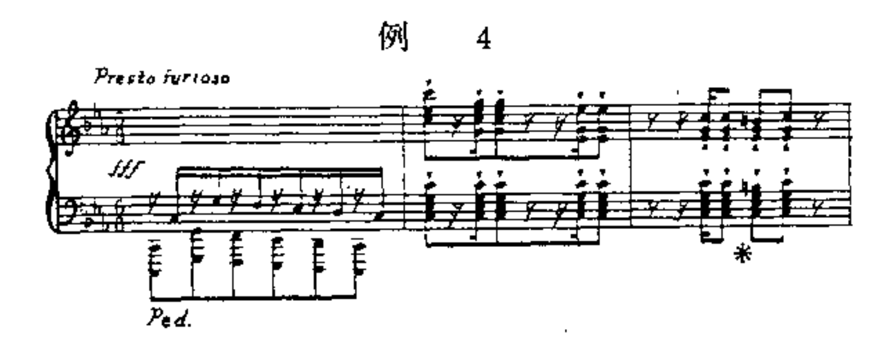


李斯特往往指示用长踏板来产生大量的洪亮度，即使在一连串不相融合的和声过程中。例3《死亡的思索》（选自《诗情和宗教的谐音》），和例4《狩猎》（选自《高级音乐会练习曲》）包含有这一典型的李斯特式洪亮度的段落。

例 3

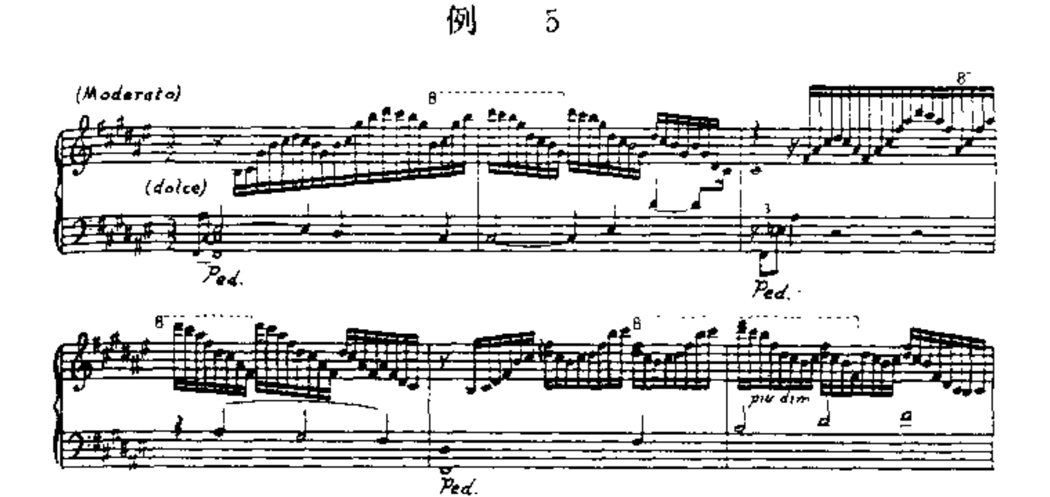


例　4



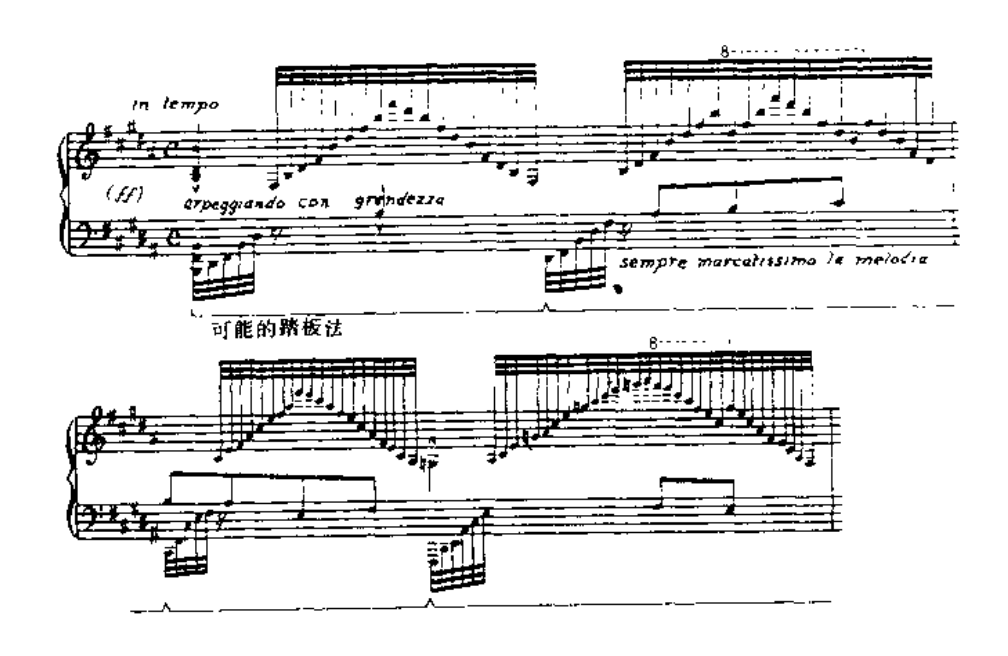
李斯特的许多踏板标记遵循一种把下面的基本和声或暗指的持续音留下来的预期格式，如在例5中，《在孤独中上帝的祝福》(选自《诗情和宗教的谐音》)。

例　5



由李斯特和他的著名对手西吉斯蒙德·泰伯格(*Sigismund Thalberg*)都光彩地使用的一种如同三只手弹奏的效果，通常要求大量的使用踏板，即使像选自《诺玛的回忆》的例6那样在乐谱中并没有明确的标明。

例　6



李斯特可能要求长段的踏板作为模仿其他乐器或唤起印象主义的，音乐以外的声音效果的一个手段。这种效果的数目是相当广泛的，因而下面的例子并不是详尽无遗的。所有这些都提供了李斯特的原来踏板标记。

《匈牙利狂想曲》中有一些模仿其他乐器声音的最富有想象力的长踏板效果。经常被描绘的是由匈牙利吉普赛人使用的一种大扬琴，匈牙利大扬琴富有共鸣的，回响的不谐和刺耳声。例 7 有一个这样的段落，选自《匈牙利狂想曲》第 3 首。李斯特还写 quasi zimbalo（好像大扬琴）来标明一个段落必须发出像匈牙利大扬琴那样的声音。即使他不标明用踏板，如选自《匈牙利狂想曲》第11首的例 8，也要设想它的使用。

例 7

Allegretto

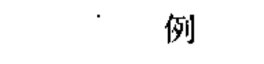
pp

una corda
Ped.
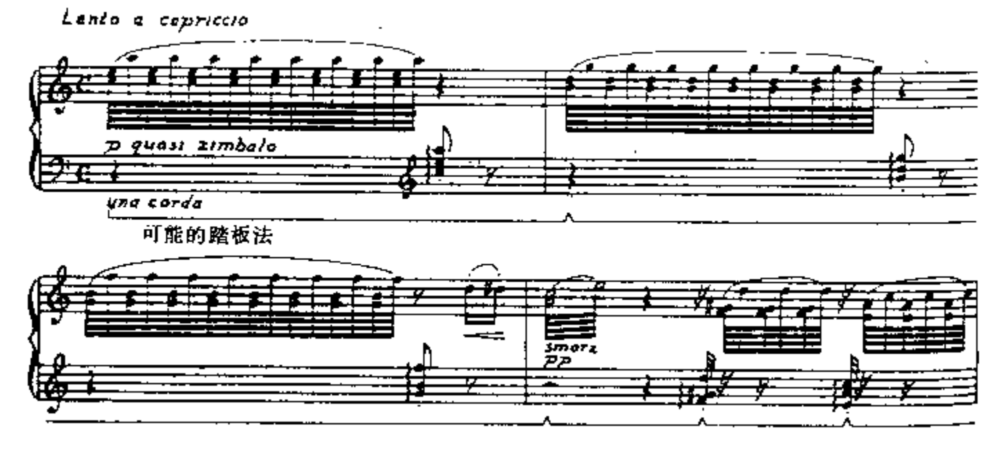
quasi cadenza

ppp

Ped.
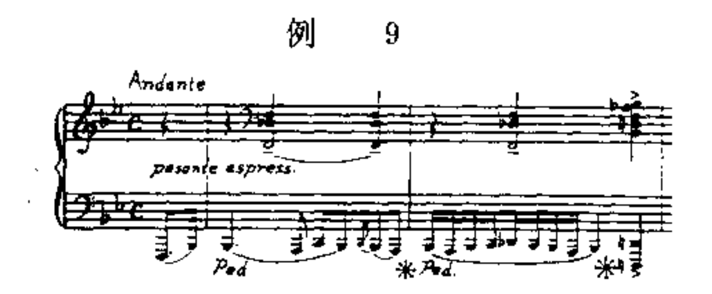


例 8



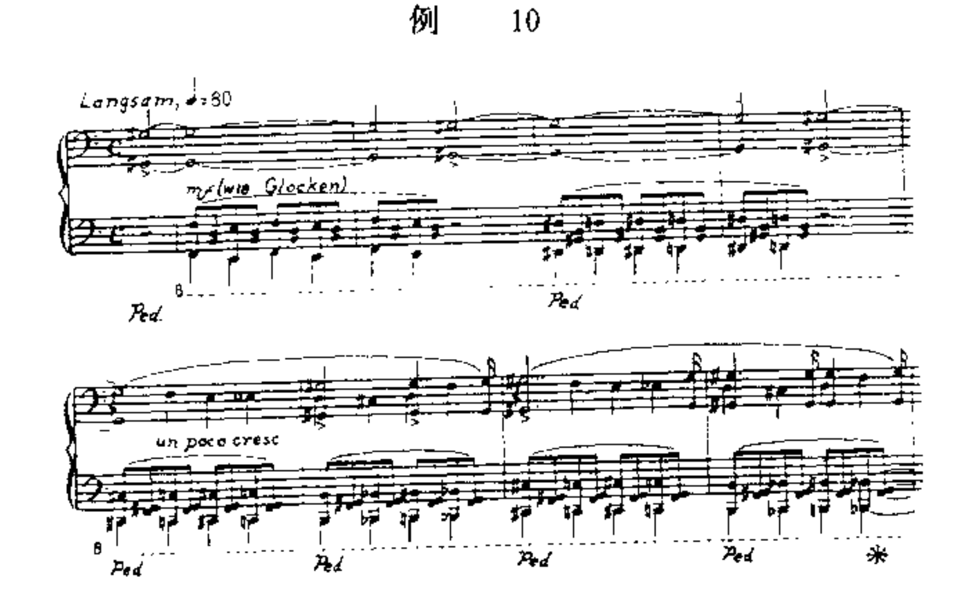
吉普赛乐队中另一个乐器是低音提琴。在选自《匈牙利狂想曲》第3首的例9中，通过李斯特原来的厚的踏板标记的帮助，可以抓到这个乐器的声音。

例　9



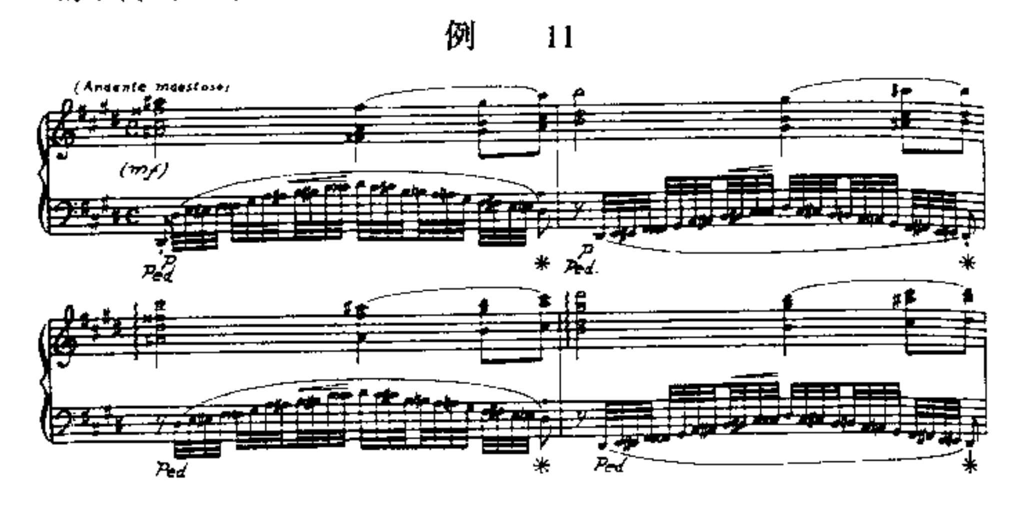
选自《麦克·莫索尼》（选自《历史的匈牙利肖像》〔Historische ungarische Bildnisse〕）的例10中，可听到压抑的葬礼钟声，这里作曲家本人写了 wie Glocken（"像钟声"）。从一次大师班中，丽那·雷曼(*Lina Ramann*)引用了李斯特有关这个段落的解释："钟声的双重语调……近乎最连音……这些音在相互之间回响。"

例　10

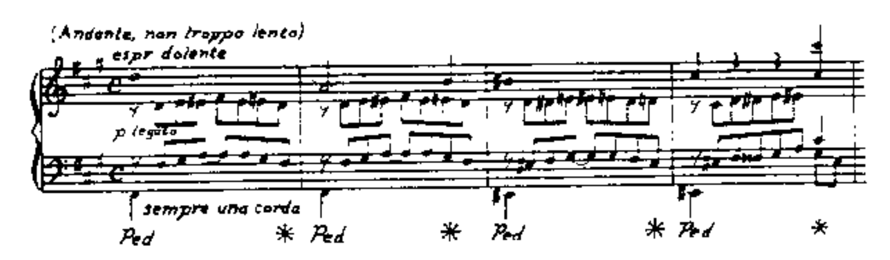


李斯特在描绘音乐以外的形象方面，对踏板的使用是惊人的。在《圣弗郎索瓦·德·保尔“在波涛上行进”》（St Fransçois de Paule “marchant sur les flots”）（选自《传奇》Légendes）中，对狂风驱使下激烈的波浪的模仿，使用了长踏板来加强以使其更为鲜明生动，见例11。微风轻轻地摇动着花园中古老的树，是例12中李斯特希望用长踏板来把握住音乐以外的效果，选自《艾斯特别墅的柏树》第2首（选自《旅行的年代》第三年）。

例 11

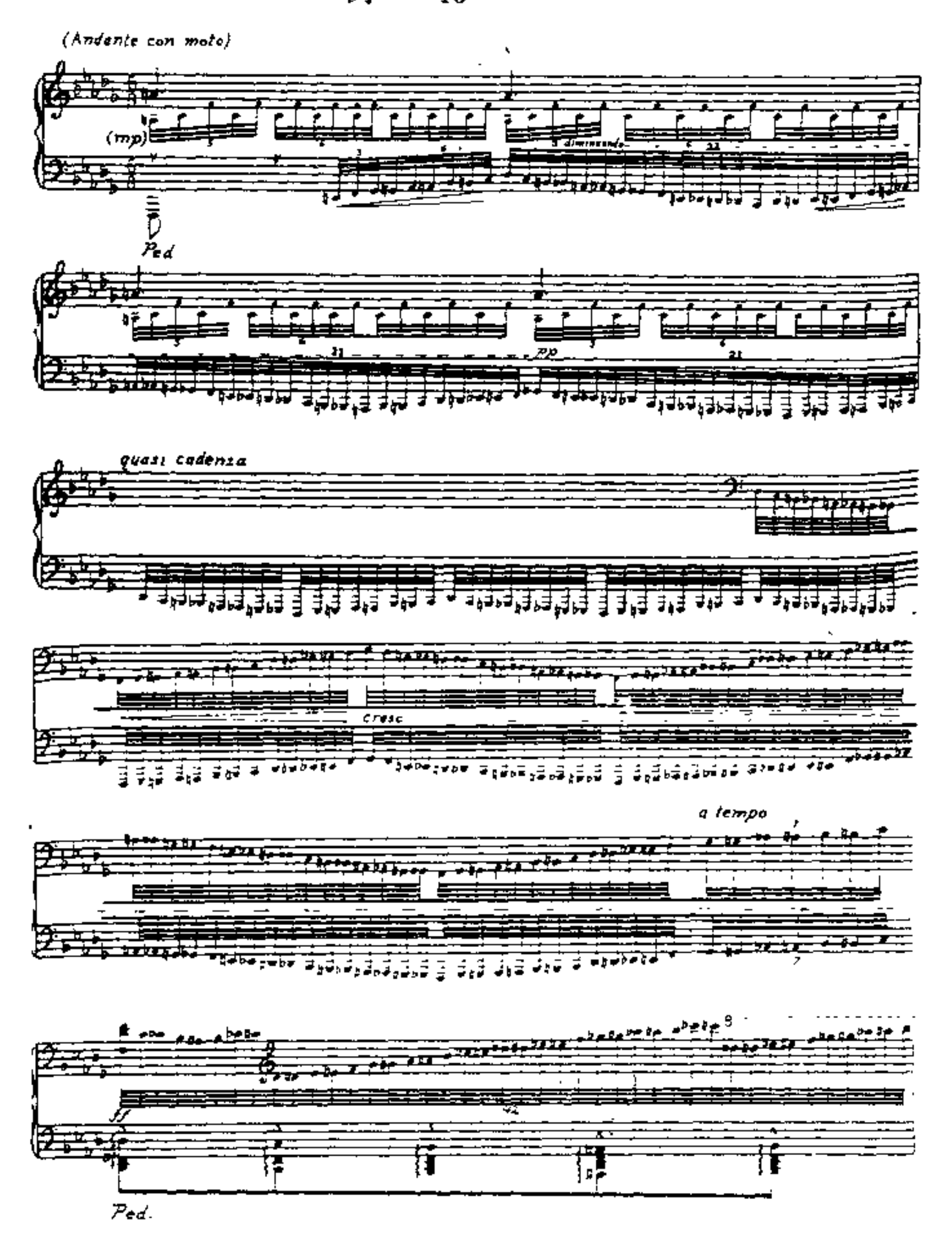


例 12



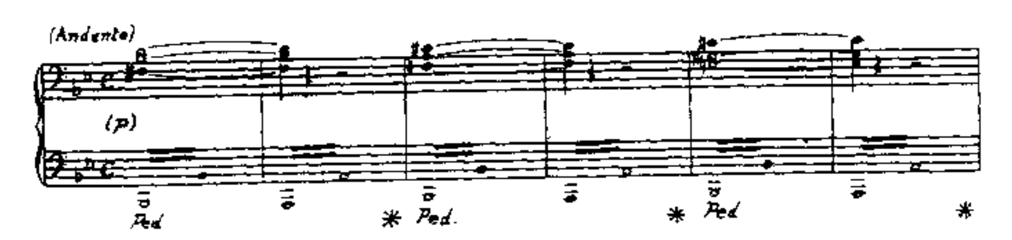
如果演奏者遵循例13李斯特的原来长踏板标记，就可以巧妙地唤起旋转着的雪花的形象，选自《雪中狩猎》（选自《高级音乐会练习曲》）。日期为1881年的李斯特的一部试验性作品《灰色的云》（Grey Clouds），显示了踏板的一种印象主义的涂抹，见例14。

例 13
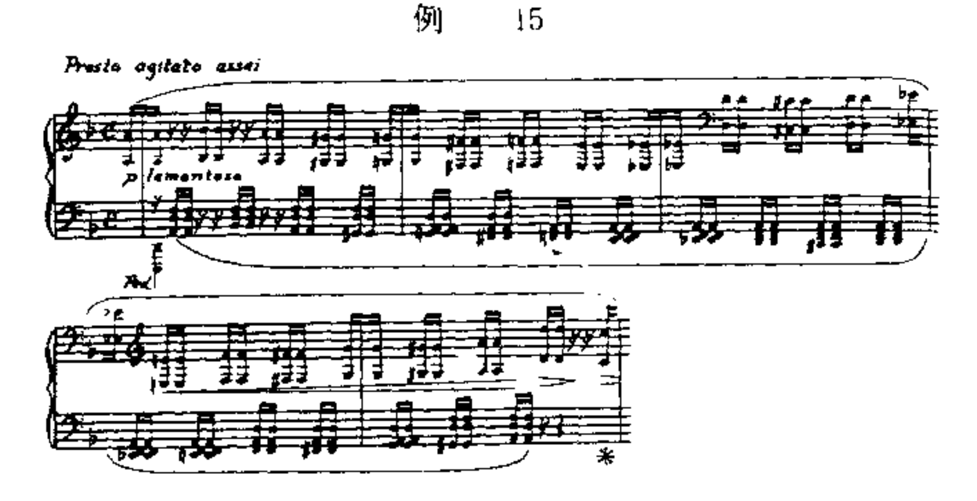


(Andante con moto)
(mp)
diminuendo
pp
Ped
quasi cadenza
cresc
a tempo
ff
Ped.

例 14



把一个音乐的和一个诗意的思想联系在一起的一个典型李斯特式长踏板的著名例子，出现在例15所谓的《但丁奏鸣曲》中（选自《旅行的年代》第二年）。这里有意使不同的洪亮度模糊在一起是想要暗示被打入地狱中的人们的恸哭声。

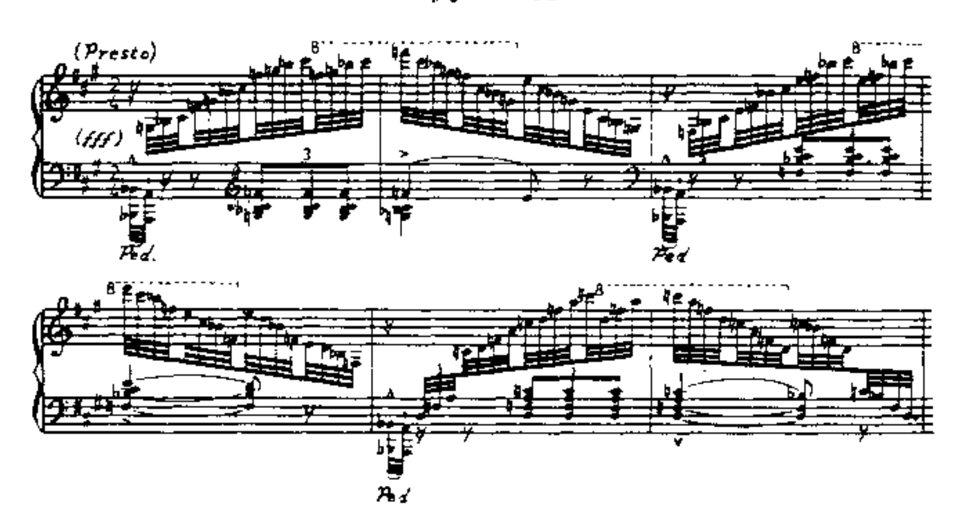
例 15



李斯特偶尔使用一种不平常的踏板标记，来要求那种只能被认为是一个心理上的效果。在选自《梅菲斯特圆舞曲》第1首的例16中，他那使左手有重音的小二度变为模糊的原来踏板很少被遵守：大多数钢琴家在每小节第二个三十二分音符上换踏板。但李斯特想要的效果，出现在雷诺(*Lenau*)的诗中由梅菲斯特唆使的狂乱放荡的舞蹈的高潮处，它产生一种刺耳，粗野，近似动物的狂吠声，与音乐的标题内容

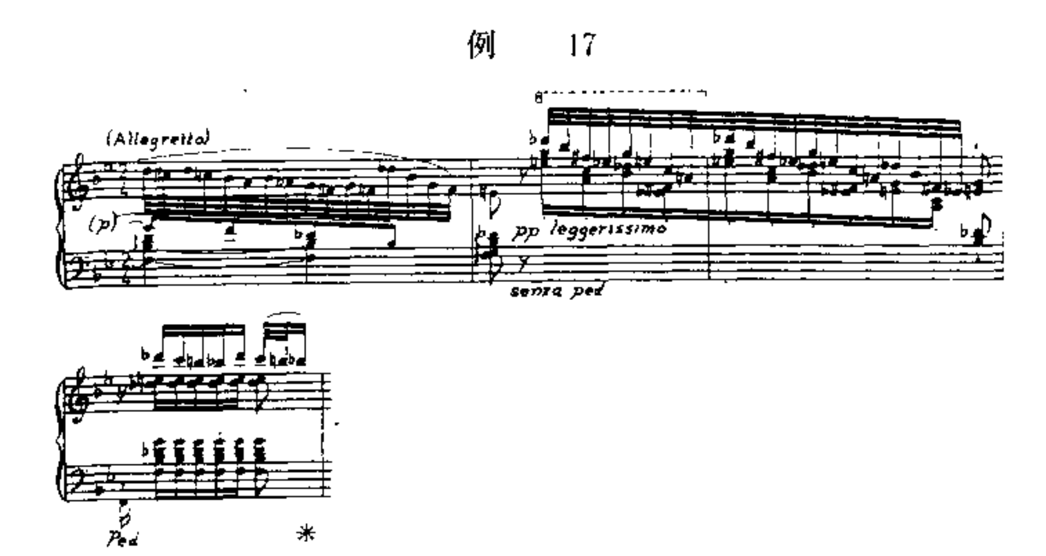
完全一致。


例 16



李斯特偶尔要求不用踏板。在《鬼火》（选自《高级音乐会练习曲》)的例17中，虽然在 senza fedale(不用踏板）记号前没有写踏板标记，他肯定已假设它是会被使用的。两小节后的踏板标记是李斯特的。

例 17

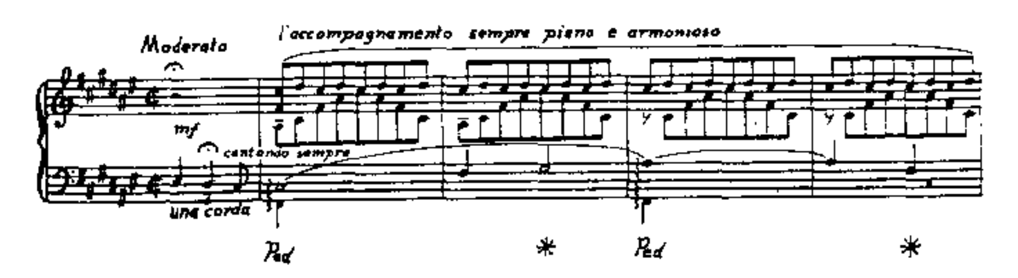


使用左踏板

李斯特通常写una corda以标记左踏板的使用，并有时写 les deux pédales(“两个踏板”)来要求同时使用左右两个踏板。当他希望放掉左踏板时，他习惯于写tre corde，但有时忽略了这样去做。
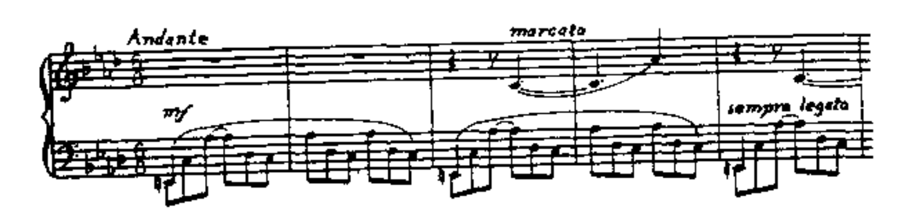
不应假设李斯特只在极弱的段落使用左踏板，因为有许多例子，其中在一个更高力度水平的段落内，他要求它作为音质的一个更改者。在选自《在孤独中上帝的祝福》(Bénédiction de Dieu dans la solitude)的例18中，它被用来使旋律获得更大的声音强度。踏板法是原谱中的。

例 18



其他时候左踏板可能用来获得音乐以外的效果。选自《送葬船》第1首的例19中，左踏板再次被用在一个相对高的力度水平的段落中，这个用法和李斯特给的长段的踏板结合在一起，帮助创造那哀悼的、压抑的葬礼钟声，以及在威尼斯运河上一个平底船(gondola)的葬礼队伍行进中水的拍打声的令人毛骨悚然的形象。

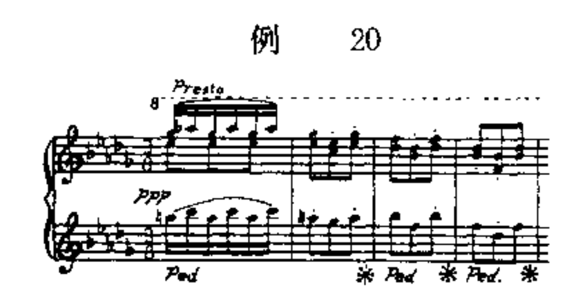
例 19



李斯特告诫他的学生不要在比中强(mf)更强的段落中用左踏板。他感到钢琴很可能会走调，如果它在使用这个踏板的同时，长段落地以更高的力度水平演奏，因为在大多数音上，锤子会用全力打击在两根，而不是三根弦上。

不应假设李斯特在极弱的段落总使用左踏板。在《梅菲斯圆舞曲》第1首中，他在第339—451小节中标记了左踏板的一个不间断的使用(但没有una corda的释放记号)。在这个长段中，一般的力度水平是弱(P)。然后从例20的开始部分第452小节起，当力度水平降到最弱(PPP)时，有可能回到一个更明亮的tre corde（没有左踏板）音质。想要的效果是音乐以外的，因为这个段落是模仿梅菲斯特冷酷无情、讥讽的笑声。

例　20



使用中踏板

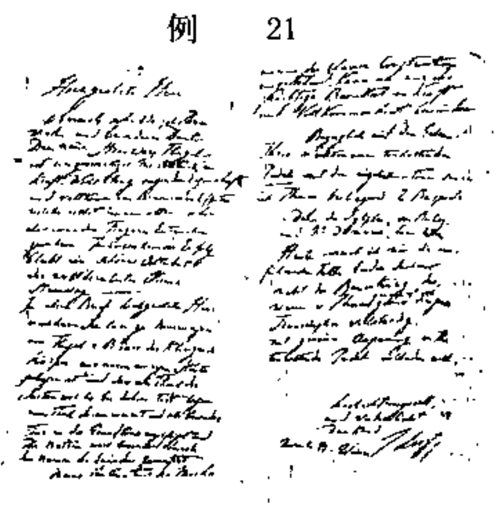
李斯特肯定熟悉中踏板，虽然我们不能确定在什么时候他第一次看到一个这种类型的机械装置。波赛洛父子钢琴行在1844年的巴黎展览会展出了一个装备有延音装置的乐器。此后那个儿子路易·波赛洛随同去了李斯特在1845—1847年间在西班牙和葡萄牙的音乐会旅行。他显然送给李斯特一件他的琴行的乐器，在日期为1861年8月14日的一

封给卡尔·维兹曼(*Carl Weitzman*)的信中，李斯特提到它仍为他所有，但不清楚究竟它是否在巴黎展览会展出的同一件乐器。它不是李斯特旅行时用的那件波赛洛乐器，因为那件被留在了葡萄牙，而现在在里斯本国家乐器博物馆中。李斯特拥有的一架稍晚一些的奇克林(*Chickering*)钢琴显然有一个键盘下半部分的延音踏板机械装置。它目前在布达佩斯李斯特博物馆中，并最可能就是奇克林在1867年圣诞节在罗马交给李斯特的那件乐器。以后他把它赠送给了匈牙利皇家音乐学院。

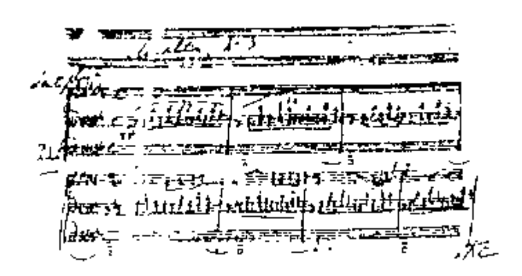
1883年纽约的斯坦威琴行送给李斯特一架大钢琴。编号为49382的这架钢琴于1882年12月12日在汉堡制成，正好是在斯坦威开始把延音踏板结合在它的乐器上的几年之后。它目前在米兰的斯卡拉音乐剧院中。例21所见到的1883年11月给斯坦威琴行的一封信中，在一些有关那架钢琴的一般的恭维话之后，李斯特写到：

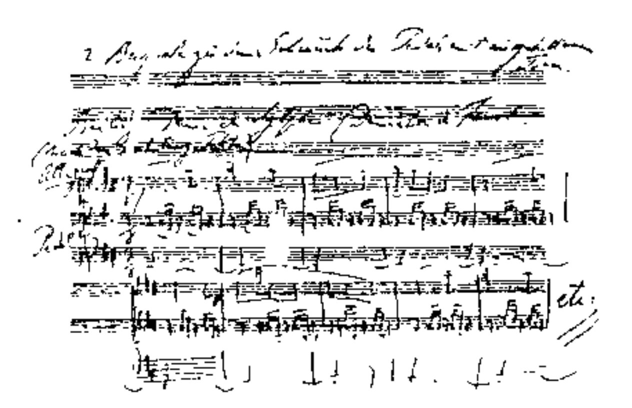
> 有关使用你的最受欢迎的有延续声音的延音踏板，我现在送你两个附寄去的曲例，柏辽兹的《精灵的舞蹈》和我的第三首《安慰曲》。今天我只写了两个曲子的开始几小节，假如你希望得到它，我将高兴地写完整个改编曲，完整的并为你的延音踏板进行准确的改写。

例　21



例 22





在一个附言中他加上：

> 根据我的意见，所涉及的这个踏板不应太经常地使用，但会有极好的效果，特别是在有些平静柔和的段落中。

信中附上了两支曲子开始几小节的手抄摘录(例22)。李斯特把写作分在三个谱表上。在两个曲子的最低谱表上，他把希望用延音踏板保持的持续音写成有延音连线的音符。这封信以及手搞样本曾在不同时期期被复制在几个期刊和书中，但不知道它们目前的所在地点。

李斯特，他是所有时代的伟大音乐创新者之一，是十九世纪第一位承认和欢迎新发明的延音踏板出现的主要作曲家。虽然没有其他有关他使用它的有文件证明的例子，他对斯坦威的热情的反应，似乎为在他的一些作品中使用它打开了一扇门。

第十一章
加泰隆学派的踏板法

马克·汉森著
——Mark Hansen

在恩里克·格拉纳多斯和法兰克·
马歇尔的讲课中

"加泰隆"("Catalan")学派钢琴演奏的特征是特别注意声部的清晰、音色,而尤其是对踏板的微妙用法。这是由加泰隆钢琴家胡安·保蒂斯塔·普约尔(*Juan Bautista Pujol*, 1835—1898)创始的一个传统,他是恩里克·格拉纳多斯(*Enrique Granados*)、里卡多·维涅斯(*Ricardo Viñes*)和约金·马拉兹(*Joaquin Malats*)这样一些著名演奏能手的教师。这一传统被他的钢琴家"继承人"法兰克·马歇尔(*Frank Marshall*)和阿莉西亚·德·拉罗查(*Alicia de Larrocha*)保留到了二十世纪。

十九世纪西班牙钢琴文献要求有一个演奏能手的踏板技巧。也许走向着这个方向的最值得注意的进展是由格拉纳多斯和他的学生法兰克·马歇尔完成的。格拉纳多斯使用踏板的特殊能力由美国钢琴家、指挥家艾内斯特·谢林(*Ernest Schelling*, 1876—1939)以文件记载,其中有关他自己演奏选自《戈雅画景》(Goyescas)的《窗口诉怀》(Coloquio en la Reja)的尝试:

> 我听他(格拉纳多斯)演奏过多次并试图再现他所达到的效果。经过多次失败后,我发现他在键盘上的引人入胜的效果完全是与踏板有关。在中声部的旋律本身,由其他声部优美的和声和

泛音所美化。这些附加的声部没有音乐上的意义，除了为影响某些琴弦，而它们反过来解放了作曲家所要求的音色。

格拉纳多斯在他整个一生中把教学和演奏结合起来，导致他于1901年在巴塞罗那建立了格拉纳多斯学院。这个学校很快由于它进步的教育方针而获得全国性的威望。格拉纳多斯极其专心于教学，并保持了他学生的进展的手抄记录。这些成为他的论文"使用钢琴踏板的理论和实践的方法"（Método Téorico Práctico para el Use de los Pedales del Piano）的基础。

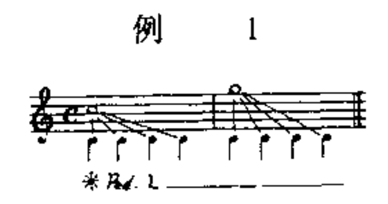
格拉纳多斯最著名的学生是法兰克·马歇尔。1883年生于西班牙，英国出身，马歇尔很快成为格拉纳多斯的助教、个人秘书和抄写员。他以后被任命为格拉纳多斯的学校的副校长。像格拉纳多斯一样，马歇尔把他的很多时间专用在教学上，而他写的两部著作，"钢琴踏板的实际研究"（Estudio Práctico sobre los Pedales del Piano）和"钢琴的洪亮度"（La Sonoridad del Piano），进一步推进了他和格拉纳多斯有关踏板法的教学法概念。马歇尔的两本书目前在学院被使用。1916年格拉纳多斯去世时，马歇尔被任命为校长。学校的名字以后被改为法兰克·马歇尔学院。1959年马歇尔去世时，校长职务由他的获奖学生阿莉西亚·德·拉罗查（*Alicia de Larrocha*）承继。

对格拉纳多斯和马歇尔写下的教学法作品的仔细检查，帮助阐明对于踏板法和钢琴洪亮度的"加泰隆"处理法。在和作者的一次谈话中，拉罗查展望了这些写成文的教学法所起的作用。她的评语在本章适当的时候被引用。

格拉纳多斯的"理论和实践的方法"概括出踏板的三种基本的功能：它在个别音上用来维持一个连奏的线条或美化声音质量；也可作为把一组组音连接到谐和的和（或）不谐和的洪亮度中的一个方法；或作为旋律线的着色手段并与此同时在其他声部出现力度和触键的对比性织体。格拉纳多斯把音值细分成他叫做 Valores reales e imaginários（"真实的和想像的音值"），它们形成踩下和松开踏板的基础。他并建

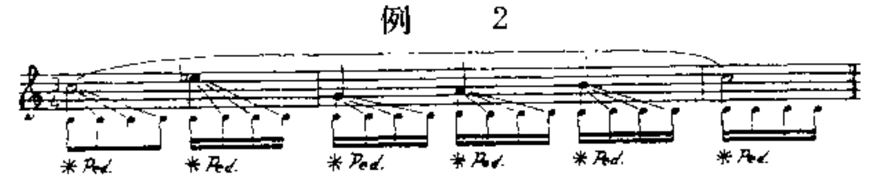
立他自己的踏板标记系统。格拉纳多斯的节奏性细分是通常称作"切分"踏板的基础。在例1中，踏板要在第二个四分音符的时间踩下去，手在"L"处抬起来，而踏板则保持着横线的持续时间。

例 1



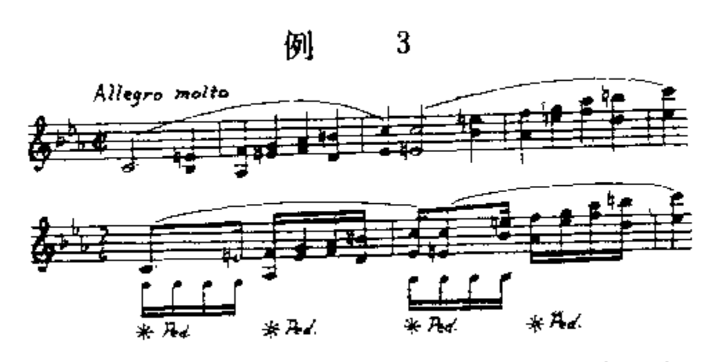
格拉纳多斯所想像的音符的细分以及踏板更换的速度和音符本身的长度有联系。音符越长，踏板更换的速度就越慢，见例2。

例 2



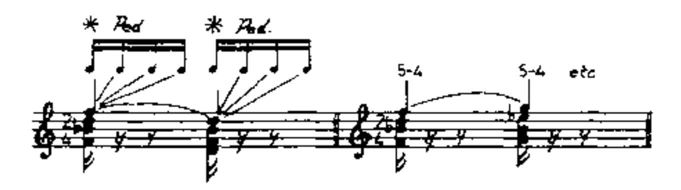
格拉纳多斯有关可察觉和不能察觉的不谐和的概念，认为不谐和的程度极大地依据于速度：速度越快，则可能在一个不间断踏板中结合的和声外音的数目就越大，见例3。

例 3
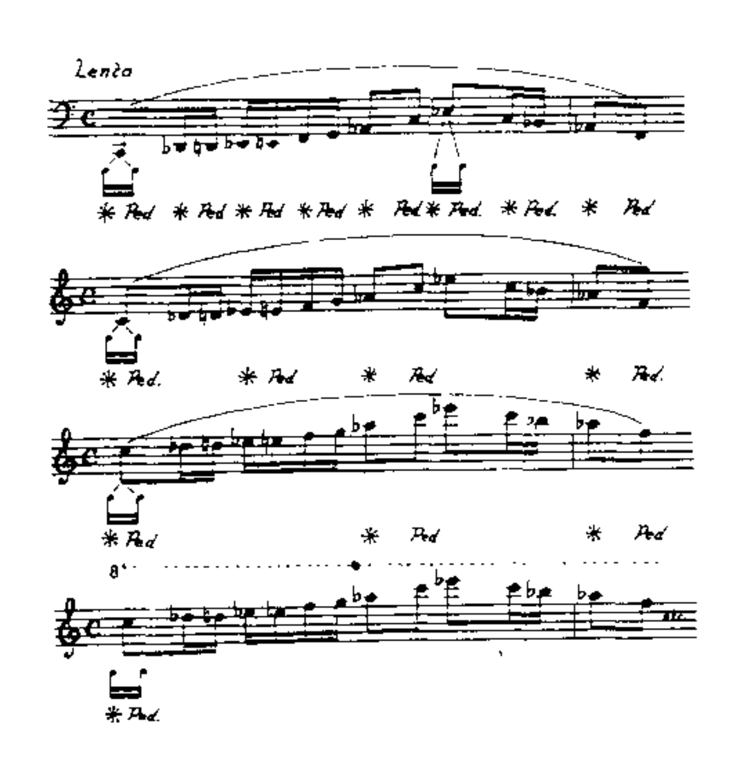


除了探索如跨越跳跃、使装饰音从主要和声中分离出来，以及对比性触键的踏板法等这样一些通常的踏板法问题外，格拉纳多斯解释了如何用手指的替换来创造一个连音踏板效果。见例4。
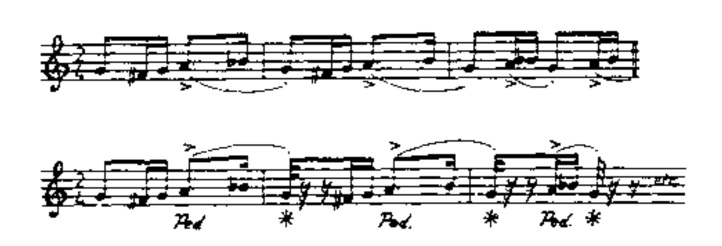




格拉纳多斯对于根据写作的音域来使用不同量的踏板这一点，给予特别的注意，如例 5所阐明。

例　　5



在格里格的《摇篮曲》的一个选段中（例 6），格拉纳多斯表明了踏板可以如何用来加强重音和用在切分音中。

例 6

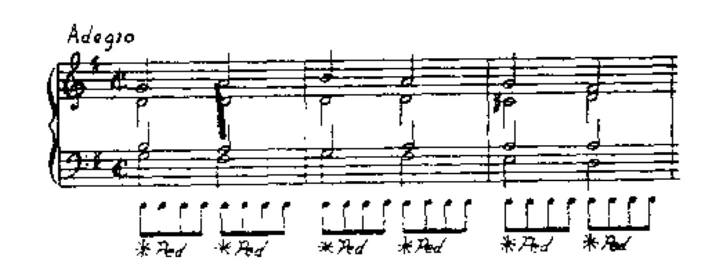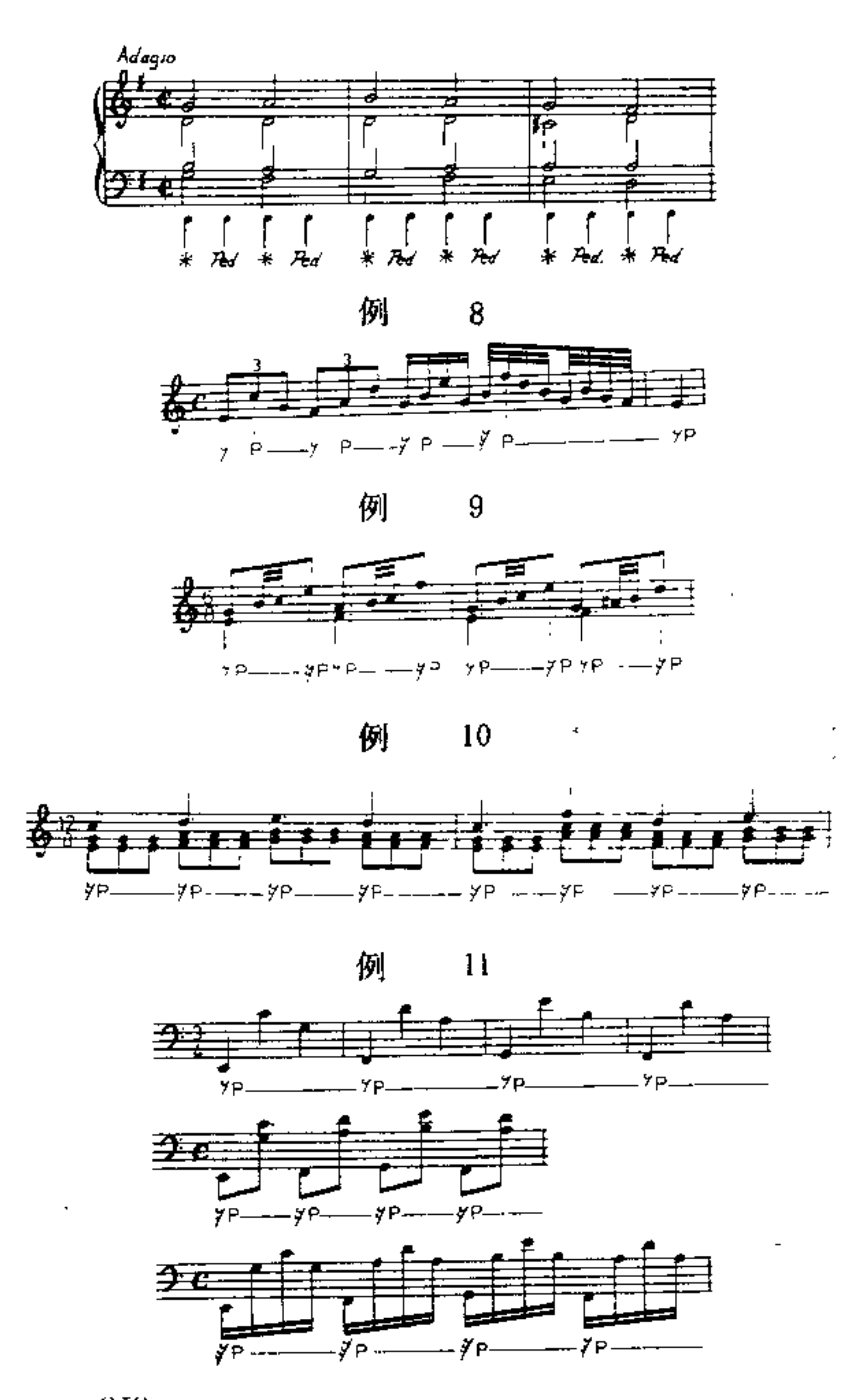


格拉纳多斯教学法目前已绝版并且根据拉罗查，它已有多年未在马歇尔学院使用。对于"加泰隆"学派踏板法，格拉纳多斯的和马歇尔的教学法都不能说给了它一个完整的答案，因为，如拉罗查所强调的，它们"只是最基本的文本——初级水平的踏板研究"。

虽然"实际研究"处理踏板法比格拉纳多斯的方法更有深度，马歇尔承认他的方法只是精通踏板的起点，而真正的艺术性主要通过直觉来获得。并且虽然他相信"法则不为目的服务"，然而他觉得有了恰当的基础和训练，天才可以建造艺术的精巧和方向。

和格拉纳多斯一样，马歇尔把他的踏板处理建筑在一个想象的细分音值的概念上，见例7。他为运用这个基本概念的练习极为彻底和精确，如例8—11所阐明。

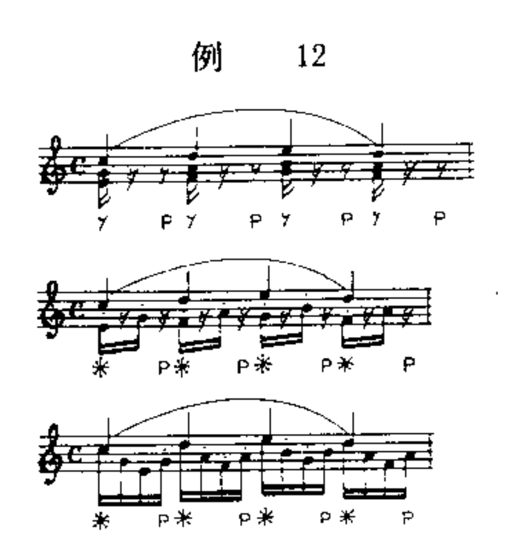
例 7




Adagio
Ped
例 8
例 9
例 10
例 11

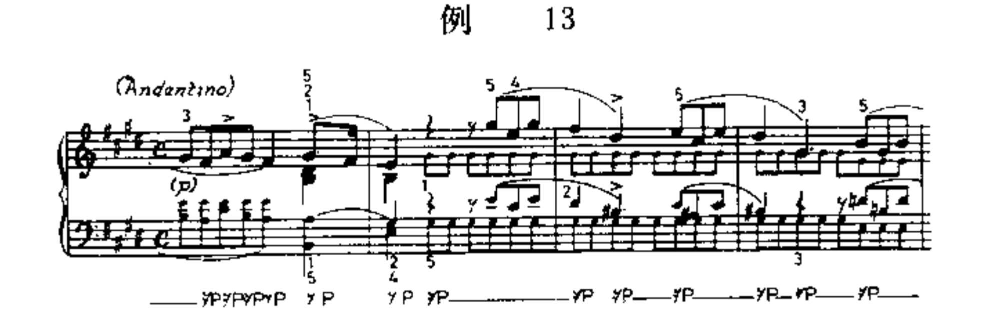
马歇尔强调一个旋律线的延续要和下面和声材料的松开在同时发生，一种在西班牙钢琴音乐中常常出现的钢琴演奏的布局。根据拉罗查，"《戈雅画景》充满着这个问题。"例12列举了由马歇尔提供的几个代表性的练习。

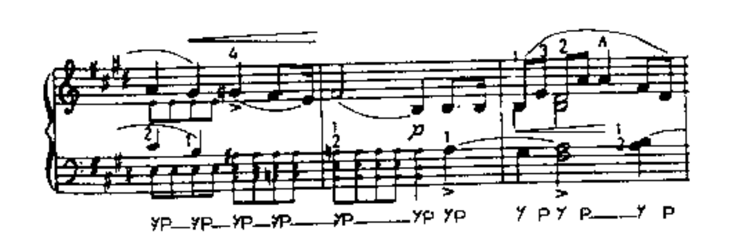
例 12



马歇尔的第二册书《钢琴的宏亮度》包含选自标准浪漫主义文献的作品。它介绍了"实际研究"中可见到的原则的实际运用，以及深一层的踏板法概念。马歇尔用不同尺寸的音符来标明声部处理和洪亮度的问题，更大的音符要有更多的声音。在例13中，第2—4小节中音符的尺寸标明强调的顺序应是女高音、男高音、男低音和女低音。

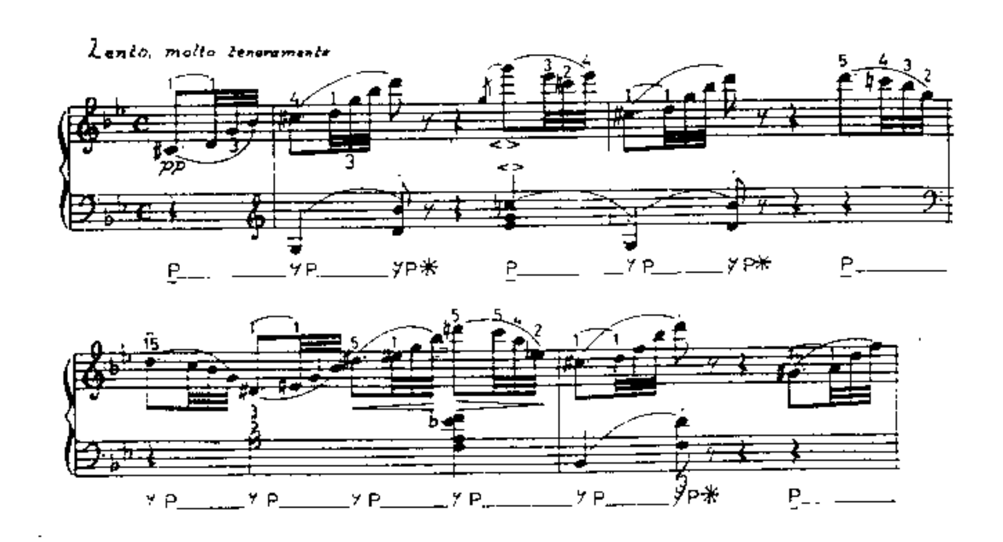
例 13



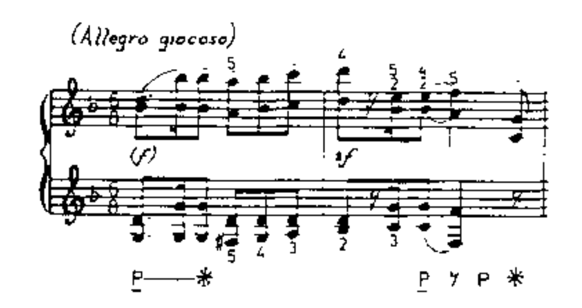


马歇尔举了几个把踏板用来作为着色力量的例子。在选自舒曼的《预言鸟》(选自《森林的情景》)的例14中，在第1，2和4小节中，紧接在每个第二拍跳音八分音符之后，为了洪亮度而很快地用踏板点一下。例15，选自舒曼的《小谐谑曲》，OP 124，No 3，在第2小节中踏板被用来帮助第三拍上的句法，并加强第四和第五拍上的洪亮度。

例 14



例　15



在选自《诗人的话》（选自舒曼的《童年情景》，Op. 15）的例16中，加重的踏板被用来获得一个更丰富的宏亮度，甚至在这一段落的很弱（pp）的层次。马歇尔在某些踏板记号下面用横线来指示要有一个"加重的"踏板在击键的同时踩下去。例17表明"加重的"踏板法结合切分踏板法的进一步运用，选自贝多芬的《奏鸣曲》，Op 7 的广板乐章。

例　16

(Lentamente)

pp

例　17

(Largo, con gran espressione)

(pp)　ff　ff　pp　pp

马歇尔的两个教本目前仍在马歇尔学院使用。拉罗查指出虽然马歇尔的记谱法在某些方面和格拉纳多斯的有不同的视觉方式，它仍然为加强同样的原则服务。她指出，马歇尔的书只是为年轻、缺乏经验的学生建立一个基本习惯的一种方法；而对音值的节奏性再分的概念应该严格提倡，但只限于在学习的一个早期阶段。

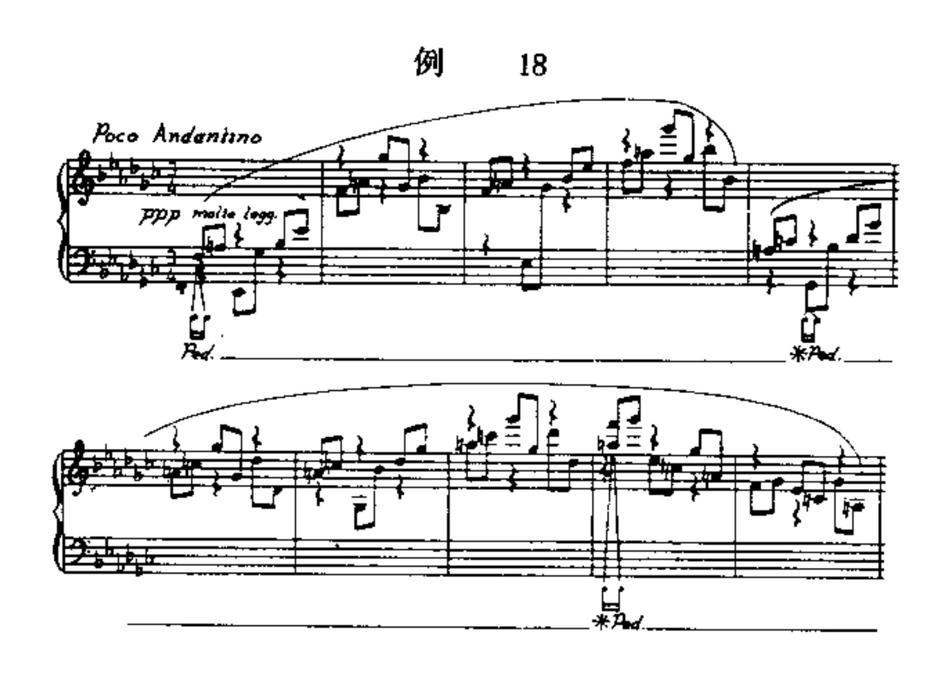
拉罗查有力地强调说踏板技巧是一个经常演变着的因素，它是某种随着每个新的钢琴，新的大厅和新的音响而变化的东西。她感到，"加泰隆"学派更多地属于直觉，而不是孤立、僵硬和严密的规则。她还很快地补充说，格拉纳多斯和马歇尔书中的踏板概念只代表一种可能性和处理方法。

拉罗查解释说她自己的踏板法已随着时间而发展和变化。例如，不像格拉纳多斯和马歇尔所提倡那样和一个音完全同时地使用加重踏板；她现在已达到只要有可能，就在音被击键之前使用踏板，以便获得最多的洪亮度。当被问到有关根据细分音值的踏板法的有效程度时，她阐明在她自己的演奏中，运用的速度变得越来越快，使踏板在尽可能长的时间内美化声音。她还阐明她通常不用踏板练习，以后当她已准确地断定手指能完成什么时再运用。

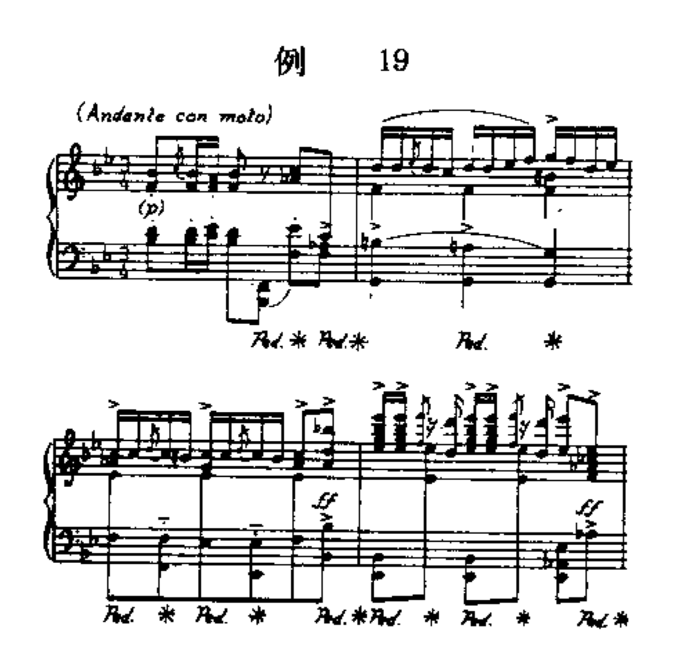
当被问到和其他教学法和演奏"学派"比较起来，"加泰隆"学派钢琴演奏的独特之处时，她回答说并非它的踏板法很不平常，而是格拉纳多斯以及他的追随者是对踏板，它的声音潜力，和它的教学法方面给以如此强调的第一个学派的演奏家。

恩里克·格拉纳多斯乐谱中有些记号是他的踏板方法的基础。选自他的《浪漫情景》的例18是含有细分音值的踏板法处理的一个实际运用。例19所表明的选自《西班牙舞曲》，Vol. 4, No. 11的选段，含有加重踏板的使用以增加洪亮度。

例 18
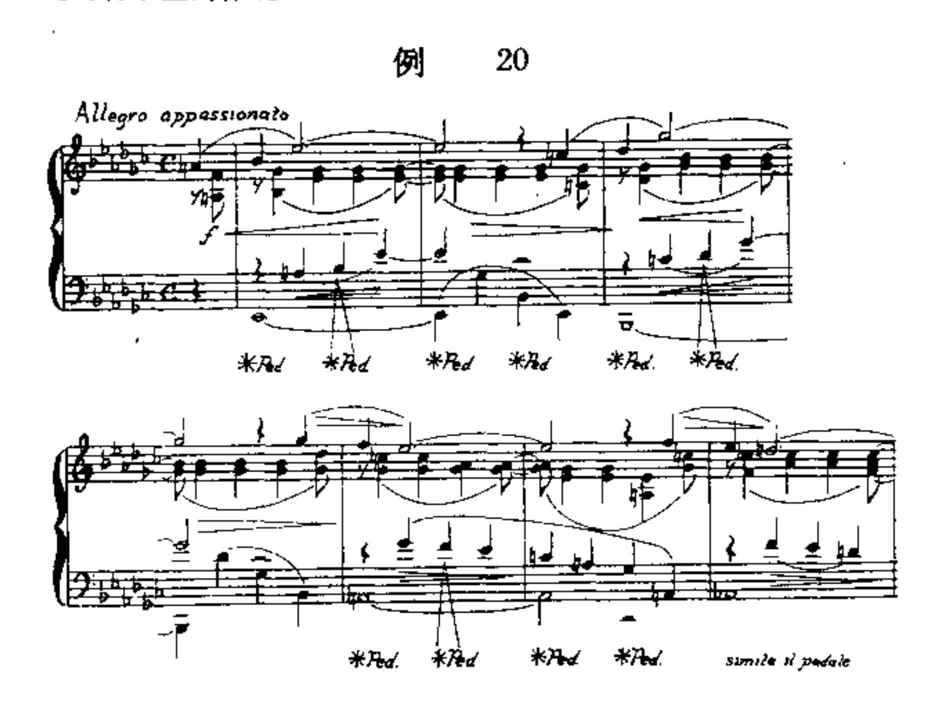

Poco Andantino
ppp molto legg.
Ped.
*Ped.
*Ped.

例 19


(Andante con moto)
(p)
Ped. * Ped.*
Ped.
*
ff
ff
Ped. * Ped. *
Ped.*Ped. * Ped. * Ped.*

选自《浪漫情景》的例20中，第1，3和5小节有一个最稀奇的踏板标记。倒写的"V"是否标记一个半踏板的更换以便维持占优势的和声洪亮度使其贯彻整个小节？全踏板更换被标记在低音线和(或)男高音线有休止的地方。这样一个微妙的踏板法会有助于乐谱有一个更清楚的音乐上的体现。

例 20



以上的例子表示了格拉纳多斯对踏板法的关切。今天的演奏家应当意识到这种踏板法标记的存在，以及格拉纳多斯和马歇尔方法中所概括的踏板法概念，为更好地理解"加泰隆"演奏学派提供了一个基础。

第十二章
基赛金在德彪西和拉威尔作品中的踏板法

迪安·艾尔德著

——Dean Elder

瓦尔特·基赛金(1895—1956)曾经是并至今仍被全世界广泛赞誉为德彪西和拉威尔钢琴作品的最伟大的诠释者。有一次他对我讲,"我要听到美丽的声音从我的钢琴里出来。"这个我只有经过时间才理解的从表面上看来温和的老生常谈，是解释印象派艺术家的关键。基赛金说："他们的音乐必须在一个古典的，相当严格的框架中,以技巧的完美来演奏(而对他来说几乎不可能弹得足够的好)，始终要用音色来处理好声部，并发自内心地把旋律自然地、毫无约束地唱出来。"

假如主要从形式、句法、和声结构和技巧的观点来处理这些作品，或以太浪漫的或太敲击的风格，总会有些东西失去平衡。印象主义的神奇和美丽是钢琴所固有的。这些声音只有当被它们的再创造者听到时才可能出现。钢琴家必须想到乐曲的整个印象并努力听到这些声音。

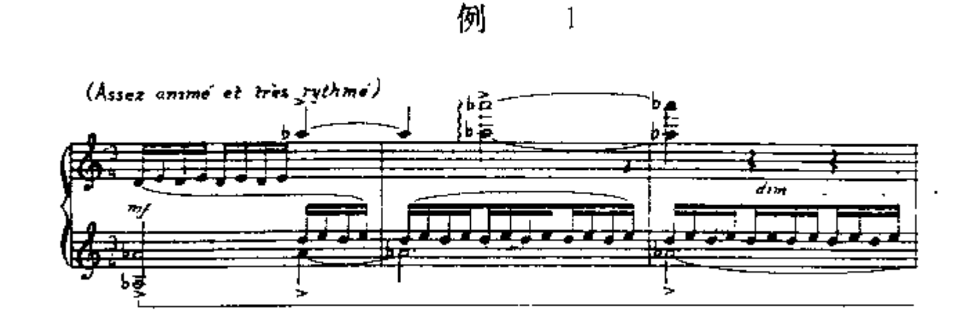
瓦尔特·基赛金是一个"天然的"钢琴家。他具有用听觉演奏的极大的能力；一个反常地锐利的、照相机般的记忆力；和一个闪电似的快速运动神经结构。他具有一个弹奏振颤的，甚至古典的技巧，以及控制每个音的颤动的惊人才能。他的音色是所有伟大的钢琴家中最容

易辨认的。它是透明的，非敲击性的，有大的力度变化范围——这些音质产生自他的能听到延长的颤动的非凡耳朵，他的潘神（注：希腊神话中的畜牧神）一样的内在感觉到的旋律的倾泻，还有也许是最重要的，是他的巧妙的踏板法。在他整个生涯中，他几乎在每一次不是一个作曲家组成的演出节目中，都演奏德彪西或拉威尔或者二者兼有。

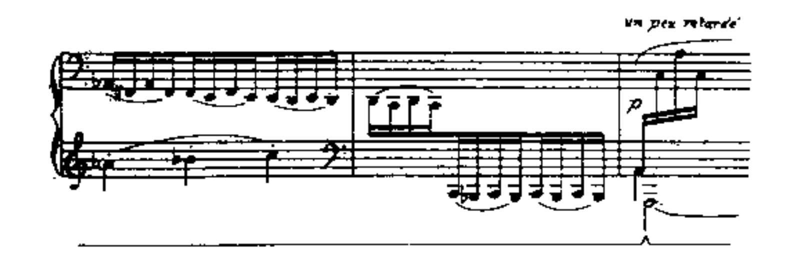
根据低音和声使用踏板

基赛金相信正确地使用踏板极其重要。"正如要用头脑而不是手指来学习正确的手指技巧，因此学习正确的踏板法开始于耳朵的支配而不是脚。"他重申德彪西和拉威尔的踏板记号往往是低音，而踏板必须保持和低音和声一样长。如此，当和声继续保持同样时，长踏板必须保持几小节甚至几页。在德彪西的《钢琴组曲》中前奏曲第71小节中（例1），在D--E颤音开始处，基赛金要求踏板一直保持到反复，它在差不多一页半以后第97小节中才到。不过，在他的唱片上，他在反复前

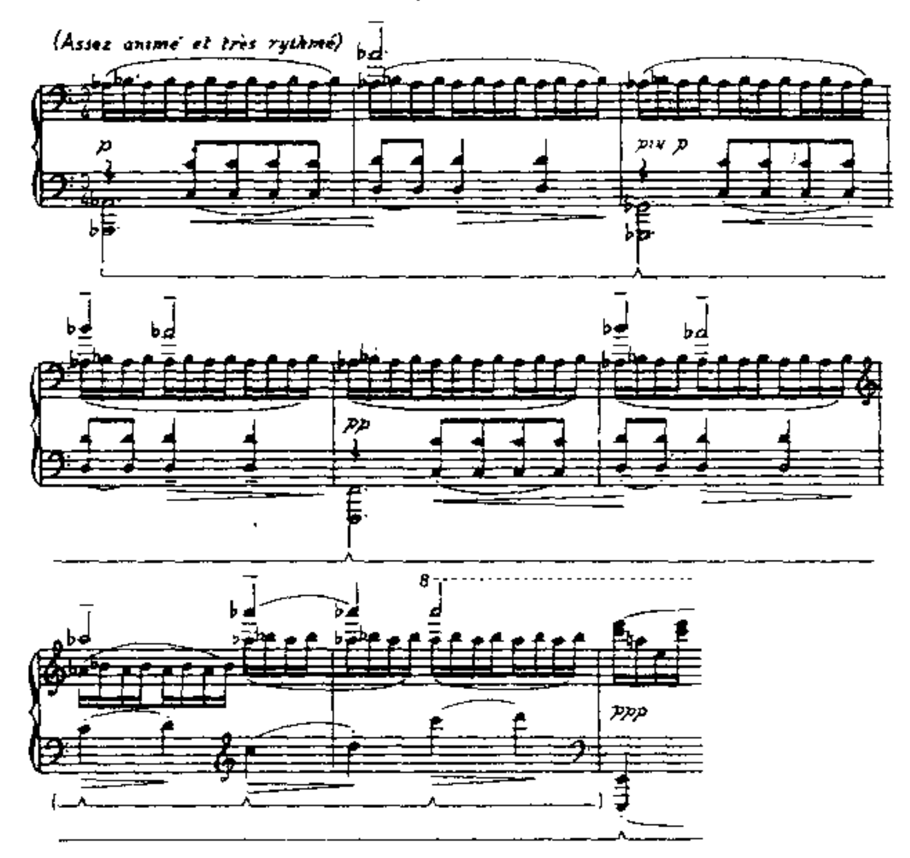
例 1



← bars 74-94 →



例　2

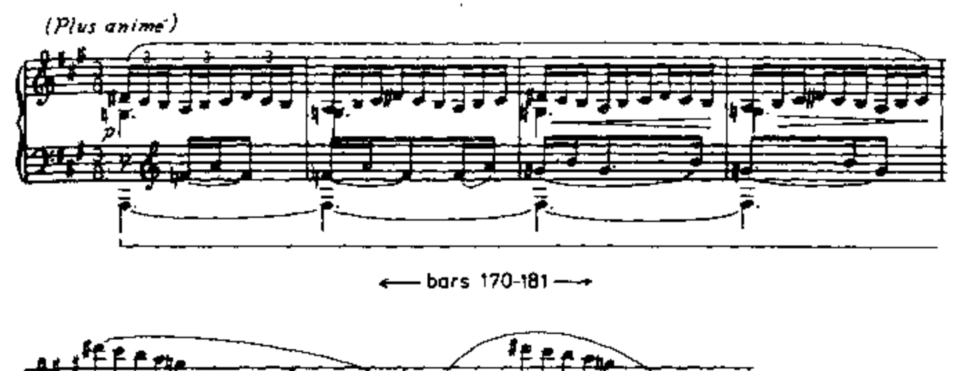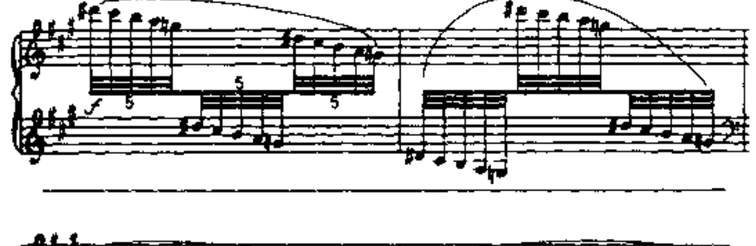


六小节，第91小节织体变得薄和线条下行处开始换踏板。他说，"在小房间和在唱片上，你不能像在卡内基音乐厅里那样用那么多踏板。"

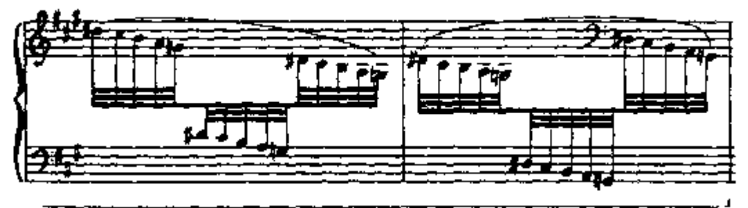
以后，在同一曲子第134—142小节（例2），他建议"第134、135小节用一个踏板；136，137小节用一个踏板，第138—142小节用一个踏板（或在第140和141小节为两个音符的句法每两拍换一次踏板）"。

在《快乐岛》（L'isle joyeuse）中突弱的丛林鼓之前的全音阶，五个手指的一页中（例3），他要求在整个一页保持住踏板！然而，如果乐器和大厅不允许一个长的不间断踏板时，他会用抖动踏板。

例 3
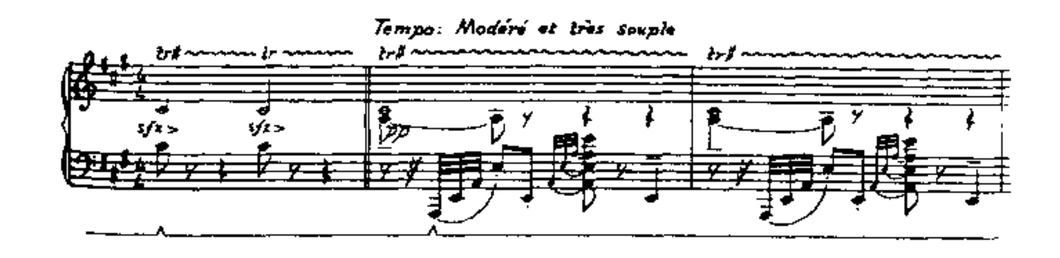






虽然基赛金对每个作曲家有独特的踏板使用，然而在古典和浪漫派作品中，他的踏板法却很少在瞬间的刺激下改变。另一方面，在印象派作品中，他的踏板法有时会自然地变化。有一次在萨尔布吕肯大师班期间，在建议《快乐岛》中第166—185小节整个把踏板保持住之后，他演奏了正被谈论的这一页。弹完后他转过身来并说，"你们看到了吧！"我们看到了他下意识地用了抖动踏板，我们说，"是的，大师，我们看到了。"

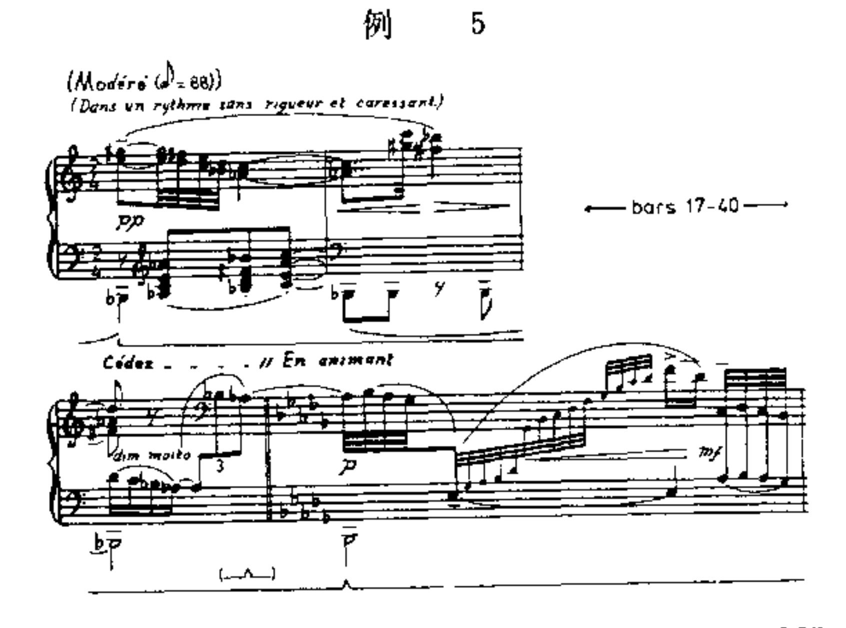
甚至《快乐鸟》一些单独的小节，往往遭受不能发出洪亮声音的踏板法的损害。（在这个以及后面的例子中，基赛金的建议写在引号中。）"在第6小节中，保持住踏板。在第7—8小节中，在整个吉他音型（应用5-3-2-1的指法）过程中用踏板。"例4表明这三个小节。

例 4



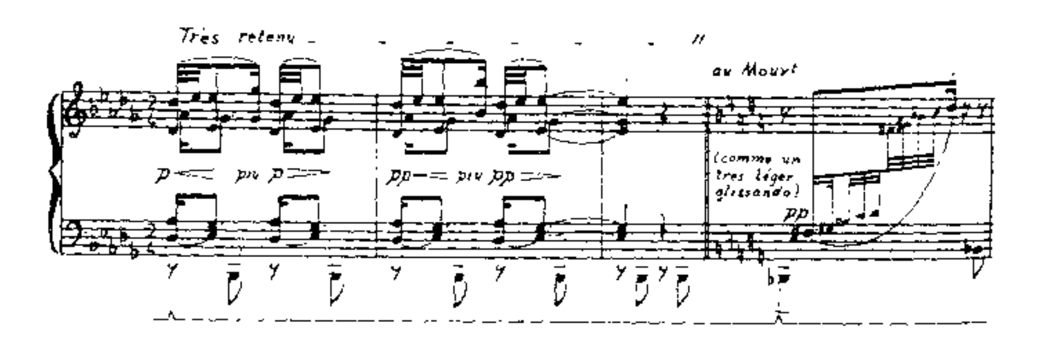
也许最非凡的长踏板效果可以在德彪西的《帆》《前奏曲》第1集第2首）中找到。基赛金用他的极其均匀、温柔，像水一样的触键和踏板法，完成了一幅像莫奈（*Monet*）那样的"漂流着的帆船"的油画。从第15小节起，他要求踏板保留直至第42小节（En animant）或直到第41小节最后一个三连音八分音符（见例5）。"直到这个五声音阶和声之前，整个是一个全音阶和声。"

例 5



"把踏板保持经过五声音阶和声，从第42小节(En animant) 直至最后三小节，在第45小节(Très retenu)和第48小节(au Mouvt)进行可能的更换或半更换(见例6)。原则上，这个曲子在第15小节以后，根据它的三部曲式及和声，大约换了三次踏板。

例 6

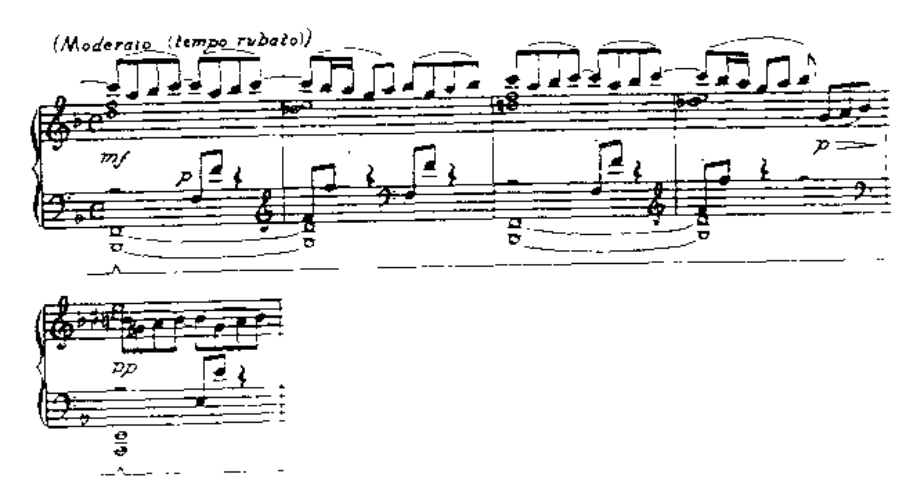


声音处理作为保持长踏板的一个帮助

有些钢琴家不保持这些长踏板，认为它们会产生太模糊的声音。他们用与肖邦或舒曼相同的踏板用法，来使用德彪西与拉威尔的踏板，而且线条描绘很不均匀，并用触键的粗糙层次。在使用长踏板时，旋律音必须显示出来，和声外音的声音处理得比和声的音更柔和些，而其他的东西在洪亮度方面更弱一些。

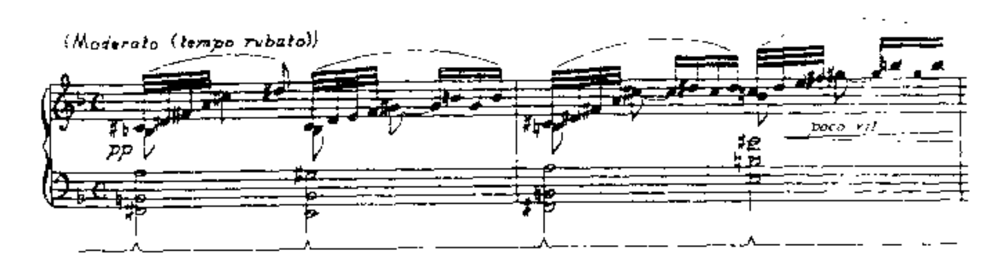
有很多例子其中低音应在同一个和声中持续下来。在例7选自德彪西的《贝加摩组曲》的《前奏曲》第52—56小节中，"四个小节一直不要换踏板；左手八分音符需要非常弱。"

例　7



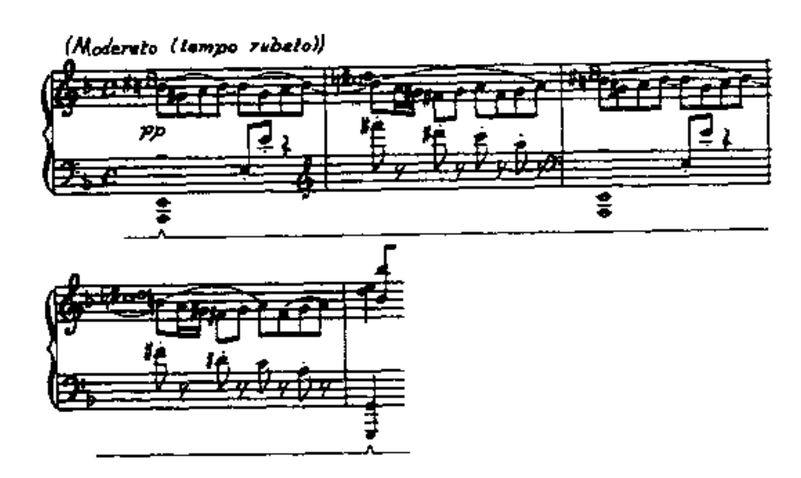
当然，基赛金在使用这些长踏板时，尽力用手指获得微妙的音色差别。他谈到同一前奏曲的第28和29小节（例 8 ），"使声音模糊以便有一个好的洪亮度。""你可以每两拍用一个踏板，假如你在最初的两拍中把上面的升D 弹得比其他任何东西更弱（PP），在第三和第四拍中把升G 弹得比升C－升D－E－升F更多。"

例　8



在第56－60小节（例 9 ），"这四小节之中不要换踏板。精致和柔和地做出细微差别，在第一小节右手升C －E 的全音符上以及第二小节几乎听不见的右手C －升D 全音符上有一个轻微的重音。第二和第四小节中左手的断音要稍微显出来些。"

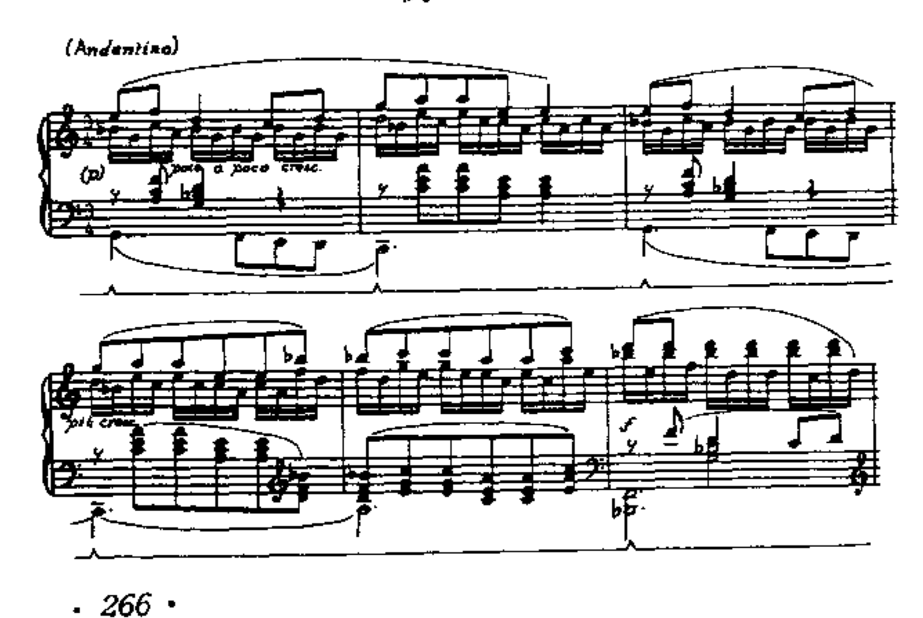
例　9
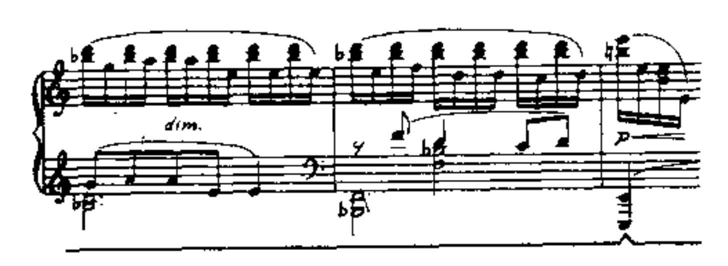


在同一组曲的《小步舞曲》第30－35小节中(例10)，基赛金再次建议和低音的变换一起换踏板。“第33－34小节用一个踏板。”在第35－38小节，“三小节用一个踏板，它是同一个和声。如果听起来不好，是你没有用手指来弹出足够的细微差别。”



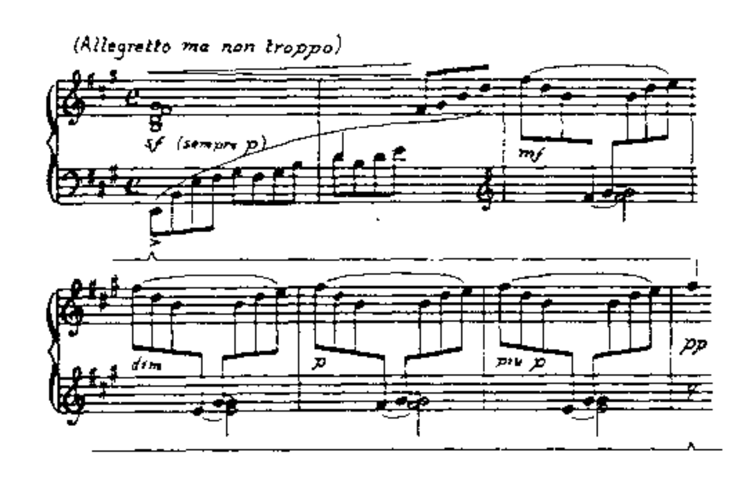
例　10





在例11中，组曲中《帕塞比埃》的第132－138小节，在开始主题最后再现之前，"六小节之内不要换踏板、低的E 是暗指的低音，并对于发出洪亮的声音是重要的"

例　11



在例12选自《塔》(《版画集》第1首)的选段中，"第1－7小节用一个踏板，第7－11小节用一个踏板，第11－15小节用一个踏板。"往往听到一些钢琴家在这个开始部分不断地换踏板，以求达到清晰。他们误解了德彪西的东方的，五声音阶的，颤动着的déli catement et presque sans nuances ("精细地并且几乎没有细微差别地")。贯穿这首乐曲，低音必需延续下来而上面各声部细缴地混合在一起，以显出旋律及和声的气氛，在第75小节，把左手低音升D 抓在踏板中，并保持住踏板直至第80小节(Tempo I)。"(见例13)。

例 12

Modérément animé

délicatement et presque sans nuances

pp

m d

m g

2 Ped

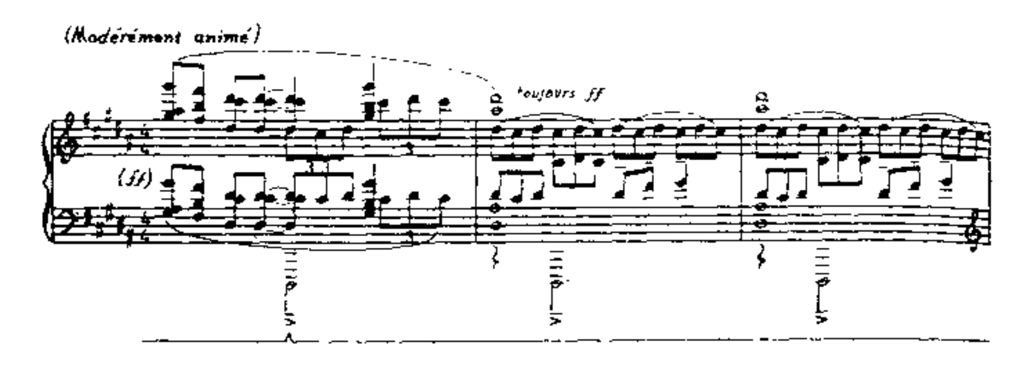
a Tempo
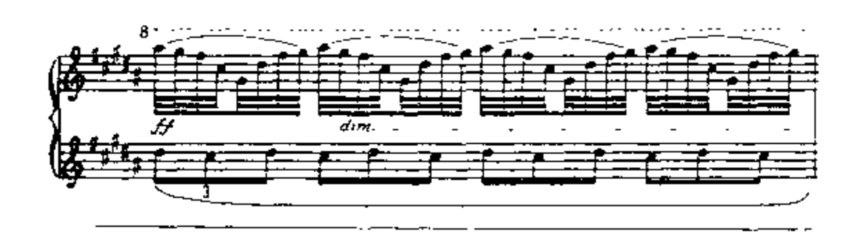
Rit.

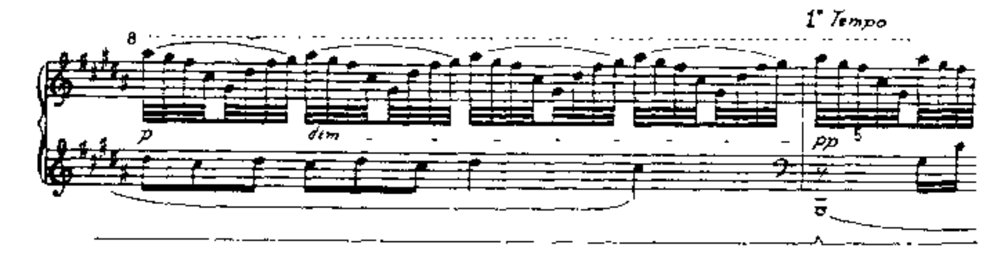
a Tempo

Rit.

例 13
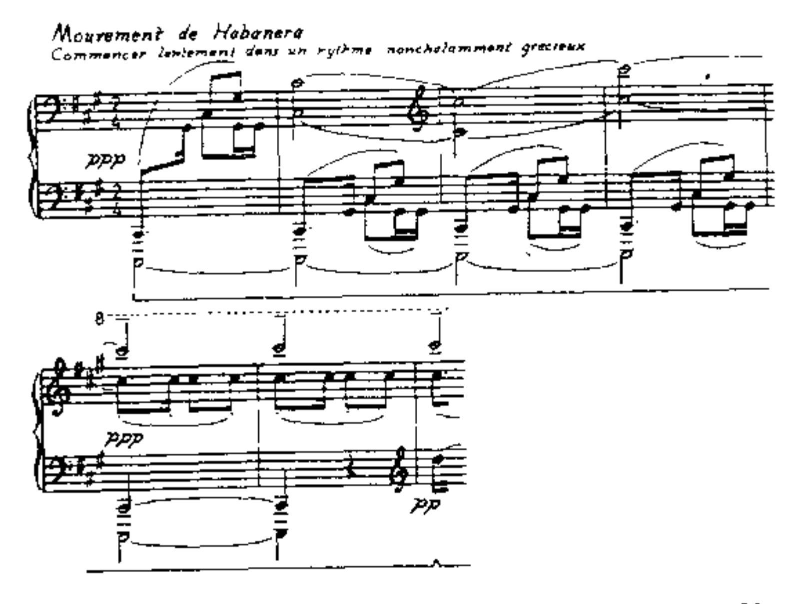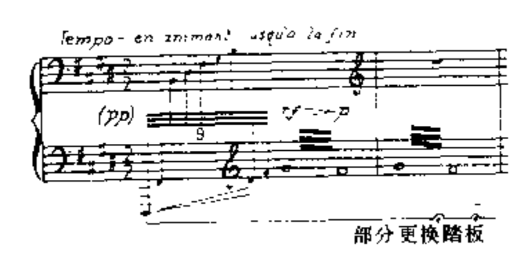






基赛金要求《格拉纳达之夜》(《版画集》第2首)的"最初六小节用一个踏板"，见例14。然而，实在太经常见到的是，在这个开始部分的每小节都换踏板，由此破坏了作品的无精打采的西班牙气氛。

例 14
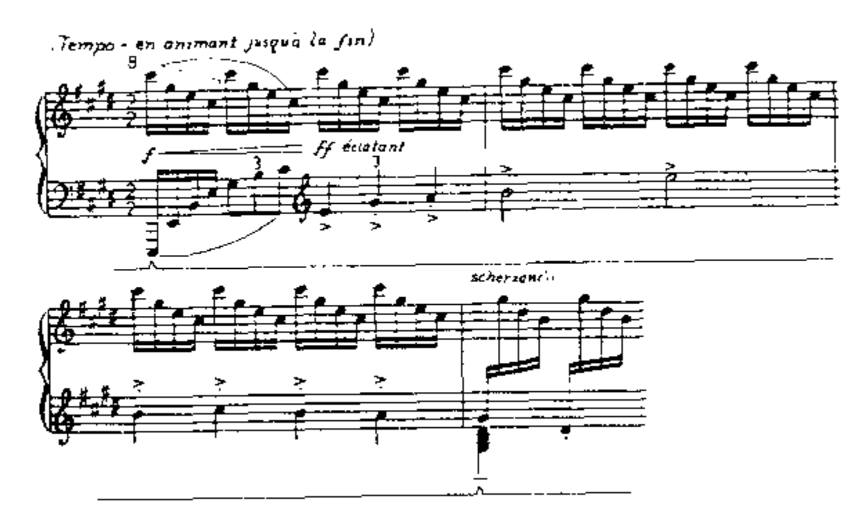


在《雨中花园》(《版画集》第 3 首)的第126小节(例15),基赛金建议用踏板踩住琶音的最低音并至少把它保持到下一小节。然后在同一曲子的第133小节,"把左手三个有重音的四分音符三连音显示出来,并把踏板从第一拍低音E 一直保持三小节。"(例16)。


例 15



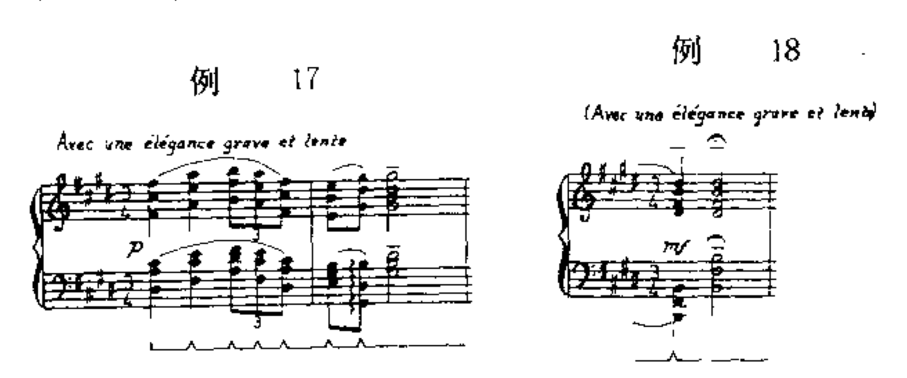
例 16



重要的是把低音作为上面和声的基础结构保持住,以维持洪亮度。许多钢琴家努力争取精确的清晰度,而得到的却是一种尖利的使人丝毫不感兴趣的声音。即使在德彪西和拉威尔的类似托卡塔的曲子中,基赛金仍努力取得一种印象主义的洪亮度。事实上,他把他们的整个作品(oeuvre)保持在一幅统一的声音画布中,并要使他们的音乐有尽可
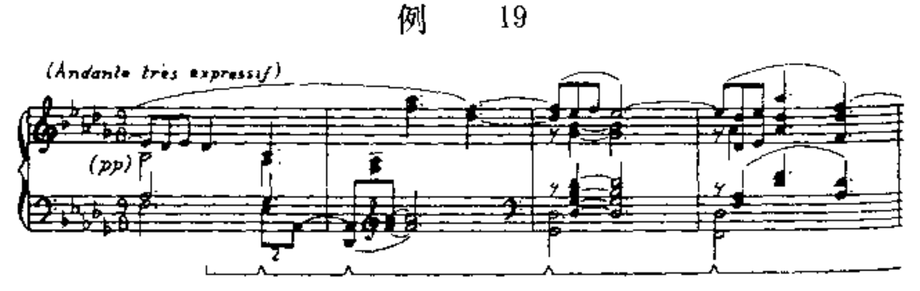
能美丽的洪亮度。许多时候基赛金把踏板保持经过同一和声的两个连续的和弦，不仅为延续低音也为了发出一个更丰满的声音。例17《萨拉班德》（选自《钢琴组曲》）的第2小节中，"把第二个八分音符用同一踏板连接到二分音符。"在例18的第8小节中，"保持一个踏板而不必顾及所写的四分音符。"

例 17　　　例 18



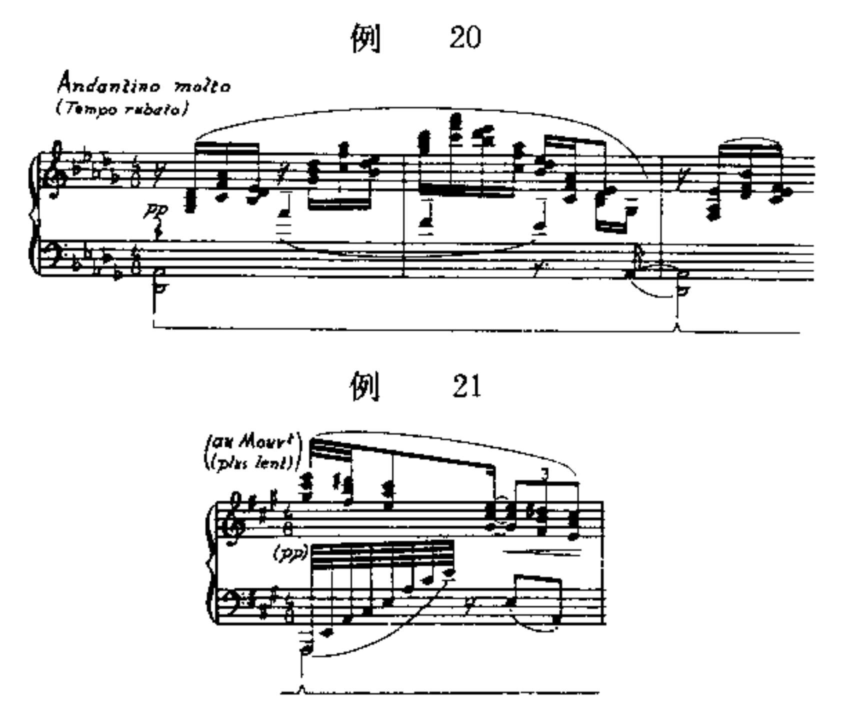
在《月光》（选自《贝加摩组曲》）开始九小节中，"用踏板只是为了连接或为了对个别音增加颤动。但从第10小节开始，必须像德彪西所指示那样，把低音保持整个小节。"这里把和声外音弹奏得比和声的音更弱一些的原则，被用一个简单的方法来举例说明："把最后的降E弹得比其他音稍响一些。"（例19表明了第8—11小节）。

例 19



在《水中倒影》（选自《意象集》第1集第1首）中，把踏板在开始的两小节中保持住还是不够的（例20）。声音处理要很微妙："把右手和弦上面的音多少显出来些。把和弦弹得非常柔和并且声音要均匀。"在同一乐曲的第67小节（例21），"为了把踏板在整个小节中保持住，你需要

把右手弹得非常细致。"



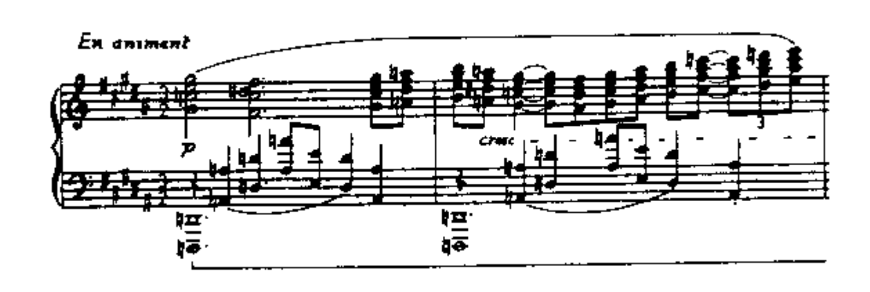
例　20

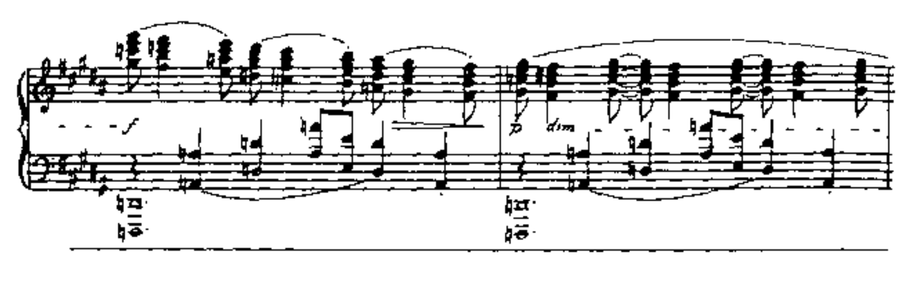
例　21
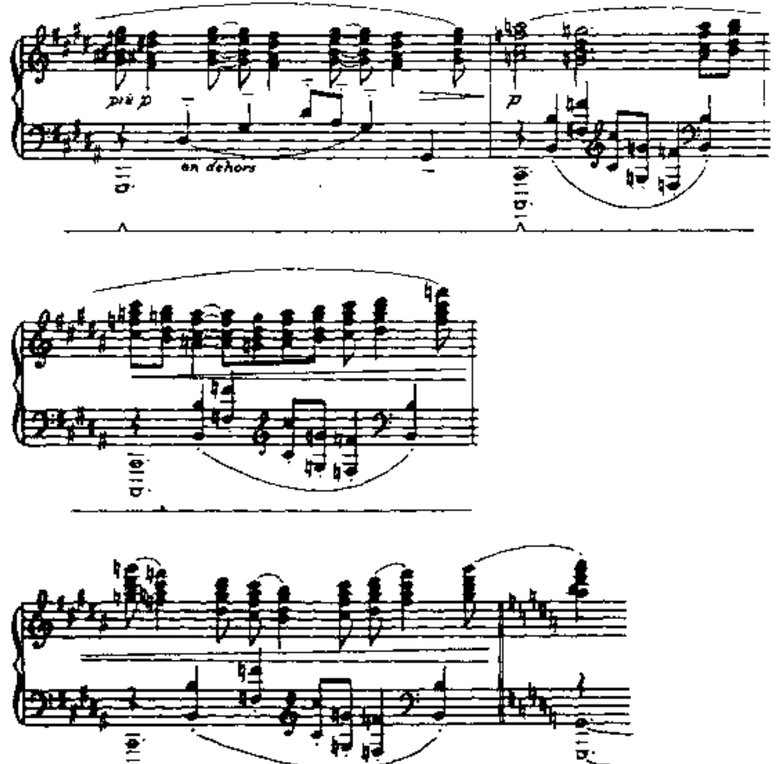
在《向拉莫致敬》(选自《意象集》第1集第2首)的第43－47小节中，低音必须在同一和声过程中始终保持，而和上面的洪亮度和振颤微妙地混合在一起。"四小节用一个踏板，第47小节用一个踏板，而第48－50小节用一个踏板。"(例22表明第43－51小节)。



例　22
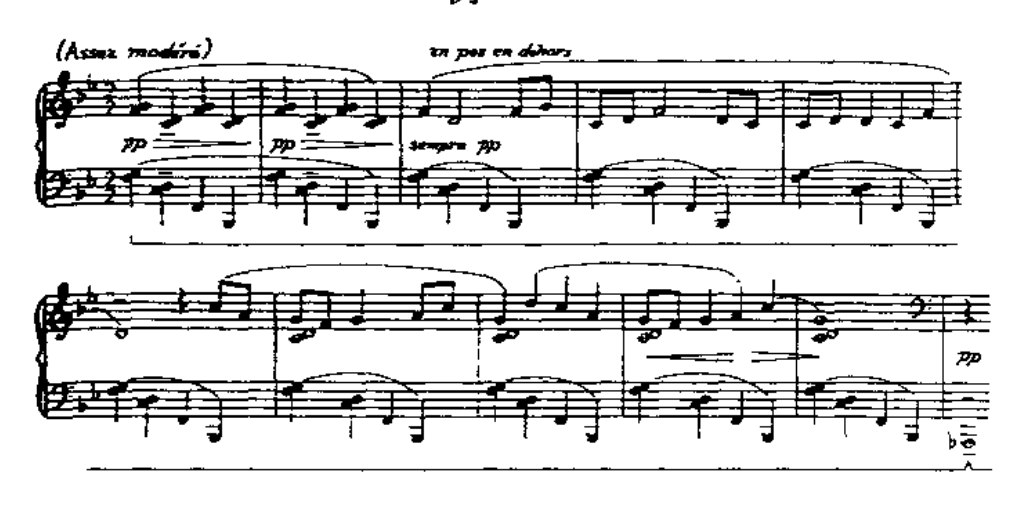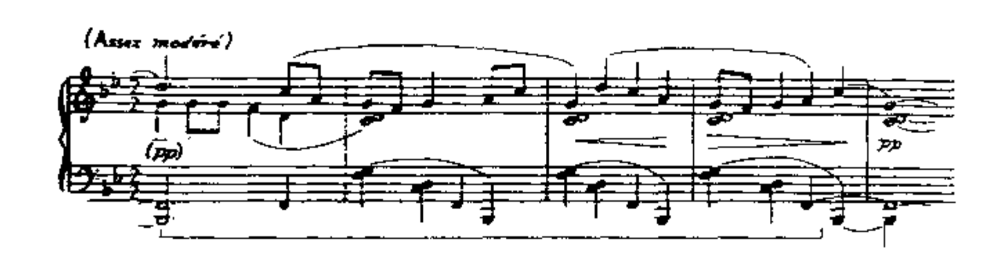






在《象的摇篮曲》(选自《儿童园地》)中，从第19小节到29小节用一个踏板(例23)，或为了保持固定音型似的低音而至少尽可能地长，只要行得通。旋律不需要太多地显出来。"用一个踏板从第66小节保持到第69小节最后一个四分音符，"见例24。同前面一样，为掌握好这个长踏板，旋律的正确声音处理是必要的。

例 23

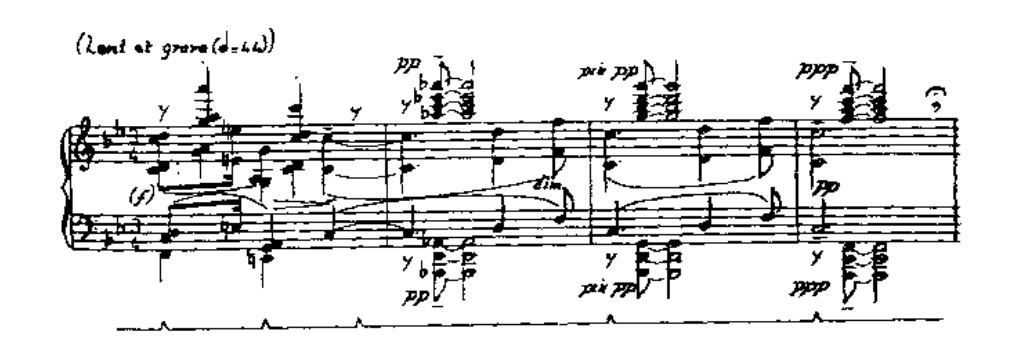


例 24



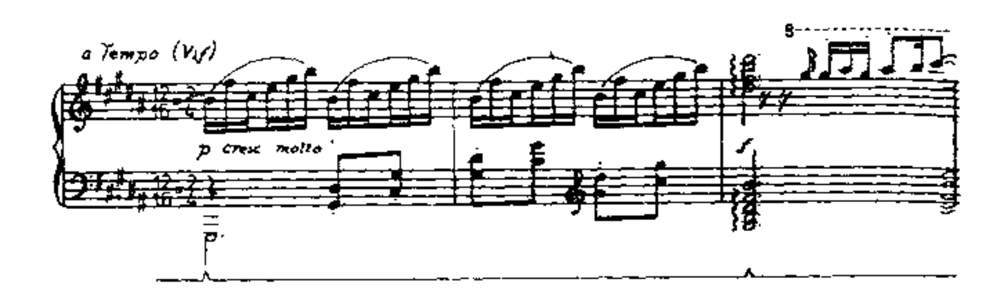
在《德尔菲的舞女》中(《前奏曲》第1集第1首)，坚持作曲家的力度变化，会更容易遵照基赛金的指示“在第18－20小节中每小节用一个踏板(例25)来延续低音，”然而在很多唱片中钢琴家没有遵照德彪西的踏板标记。基赛金还指导演奏者“把右手八度旋律上面的音显出来。”

例　25



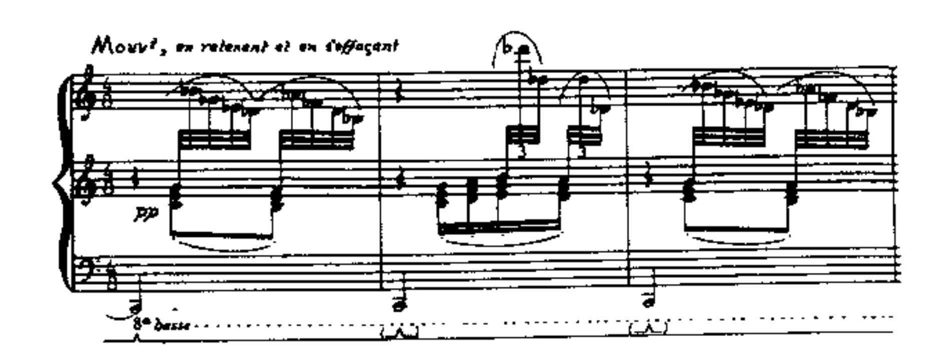
在《阿纳卡普里山》(《前奏曲》第1集第5首)中,"第66－68小节用一个踏板"(例26),再次为了延续低音并帮助渐强。

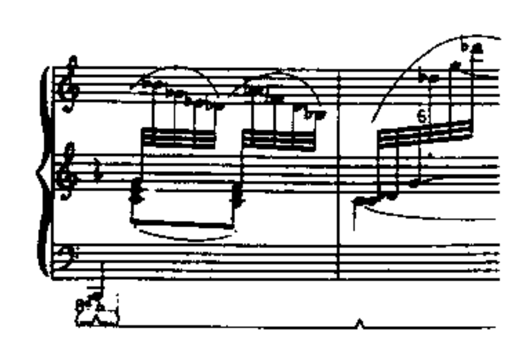
例　26



例27中《灌木》(《前奏曲》第2集第1首)的第43－47小节,提供了为印象主义效果以及在极弱(pp)中探索踏板效果而保持低音的一个例子。"根据你的乐器,如可能,把踏板从第43小节第一拍的C保持到第47小节。有些钢琴和大厅如不允许这样做,那你就要在每小节的低音C处换踏板。"
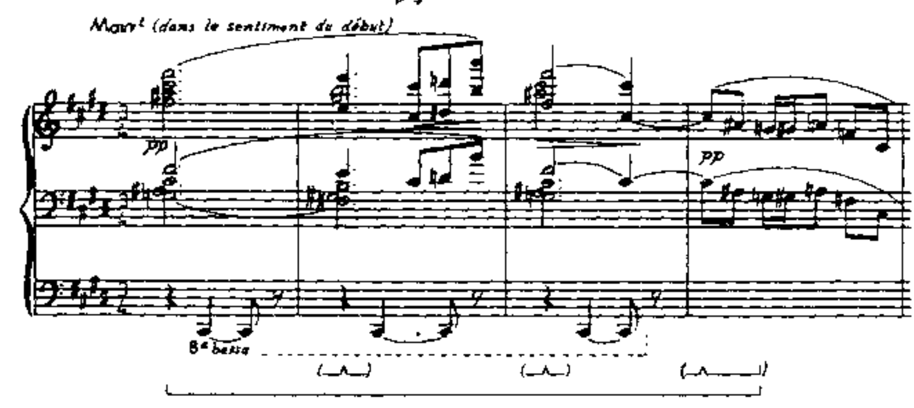
例 27
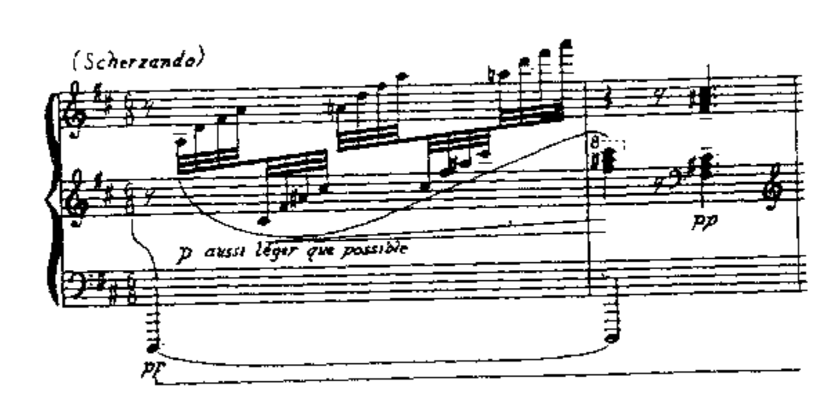




在《枯叶》(《前奏曲》第2集第2首)第41－44小节中(例28),“尝试把踏板保持长于一小节,也许整个三小节。”如同前面一样,在完成这个富有想像力的踏板法中,声音处理是极其重要的。虽然基赛金在他的唱片中没有在这个段落用这些长踏板,他仍然建议试验一下:在他力求声音美的过程中,他的耳朵倾听于瞬间。

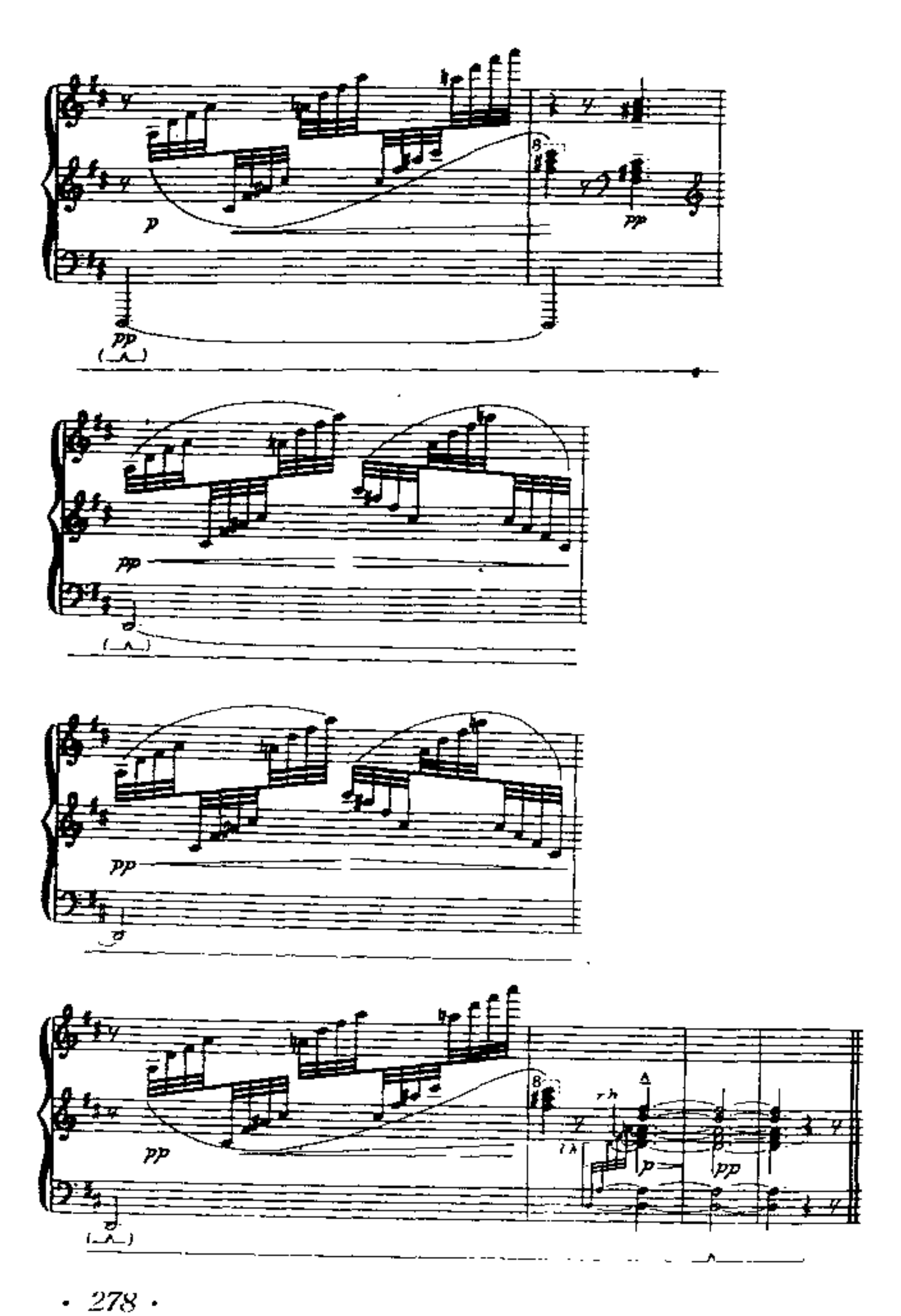
例　28



在《水仙》(《前奏曲》第2集第8首)中，基赛金告诉一个学生从第65小节开始，把踏板在整个最后一页中保持住，见例29。(基赛金在他的Columbia唱片中是这么做的。)他指导另一个学生每两小节用一个踏板，用手指保持住第72小节中的琶音和弦。"踏板必须在第73小节换清楚"(基赛金在他后来的Angel唱片上是这么做的)。为使最后琶音和弦发声后的这个延迟的踏板更换成为可能，基赛金使用了例29所表明的音符的分配，并要求这个最后的和弦弹得足够的响，也许甚至强(f)，以便使这个主和弦的发声能在所保持的踏板声音之上。

例　29




p
pp
pp
pp
pp
pp
r h
l h
p
pp
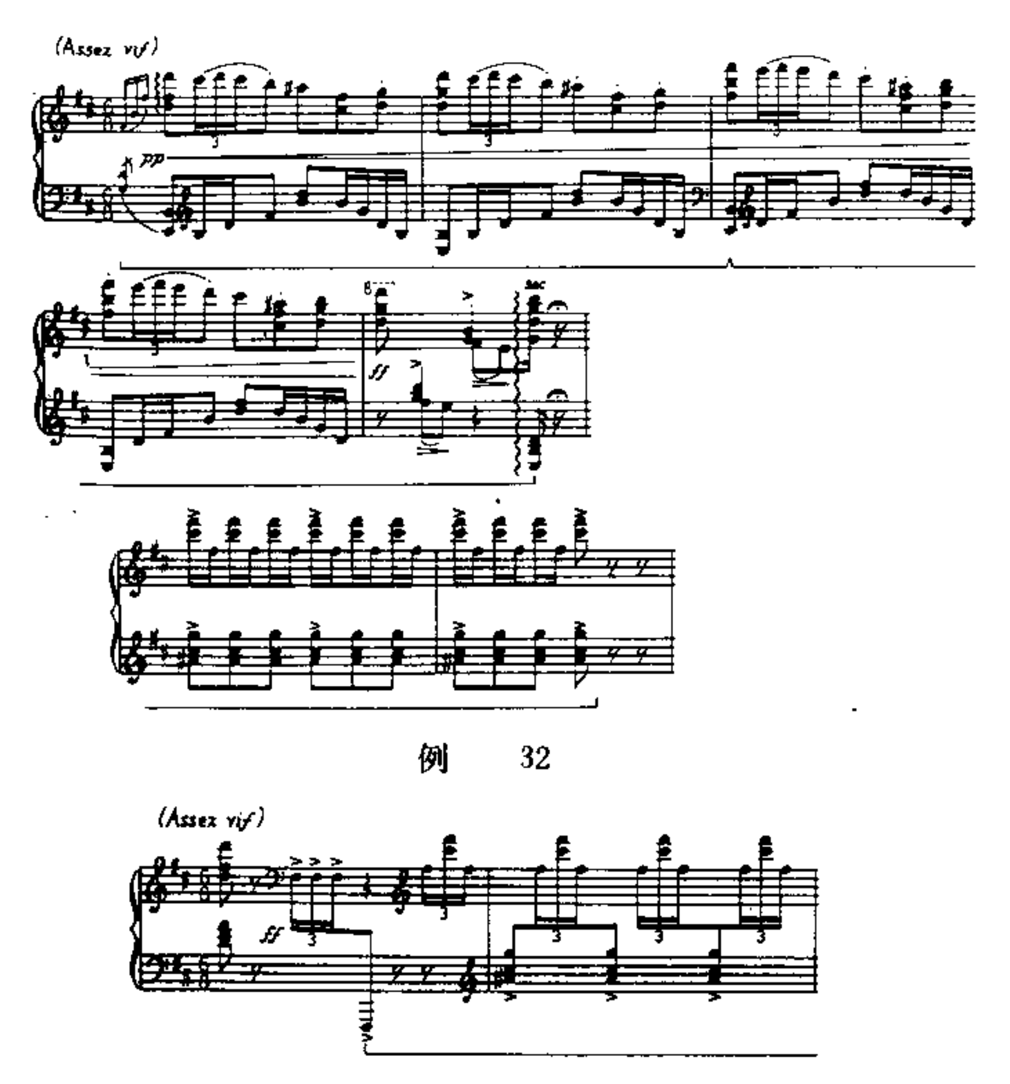
虽然基赛金本能地在拉威尔的作品中比在德彪西的作品中产生出一种更清晰的，更为古典的洪亮度，然而他对这两个作曲家的踏板法是较近似的。在《水的嬉戏》中，他把踏板保持经过第64至66小节，见例30。



例 30

基赛金通常会把踏板保持经过暗示的持续音。在拉威尔的《小丑的晨歌》(《镜子》第4首)中，"第191和192小节用一个踏板，193和194小节用一个踏板(或把踏板保持直至195小节的琶音和弦)(例31)。每个两小节模进的固定音型和声是相同的，并以一个渐强演奏出来。"在乐曲最后六小节(例32)，"把踏板从第224小节的低音升F保持经过下面三小节的音："

例　31



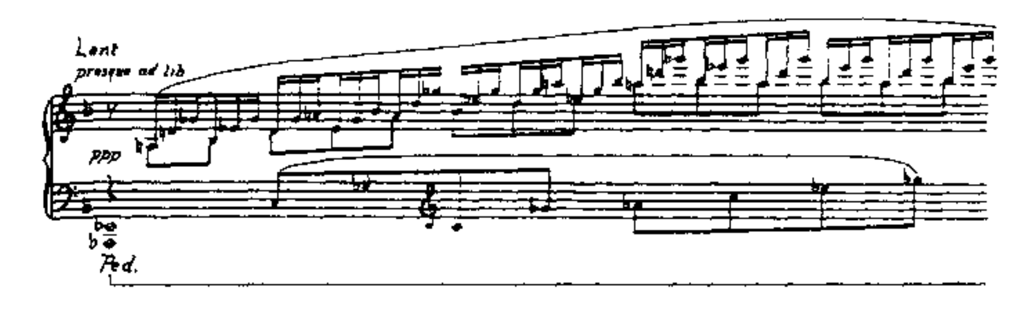
在《飞蛾》(《镜子》第 1 首)的结束处，“用一个踏板把降D 八度低音从第126小节保持直至131小节第一拍(例33)。低音需要作为基础结构被保持住。”

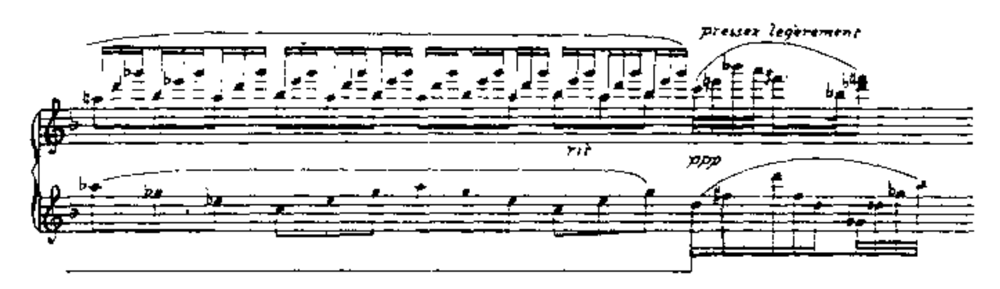
例　　33

在《悲伤的鸟儿》(《镜子》第 2 首的华彩处〔Lent〕),"把左手低音降 A —降E 弹得丰富一些，并用踏板保持住直至ppp"(例34)。拉威尔也指示应该用踏板，但他没有标明要多长。



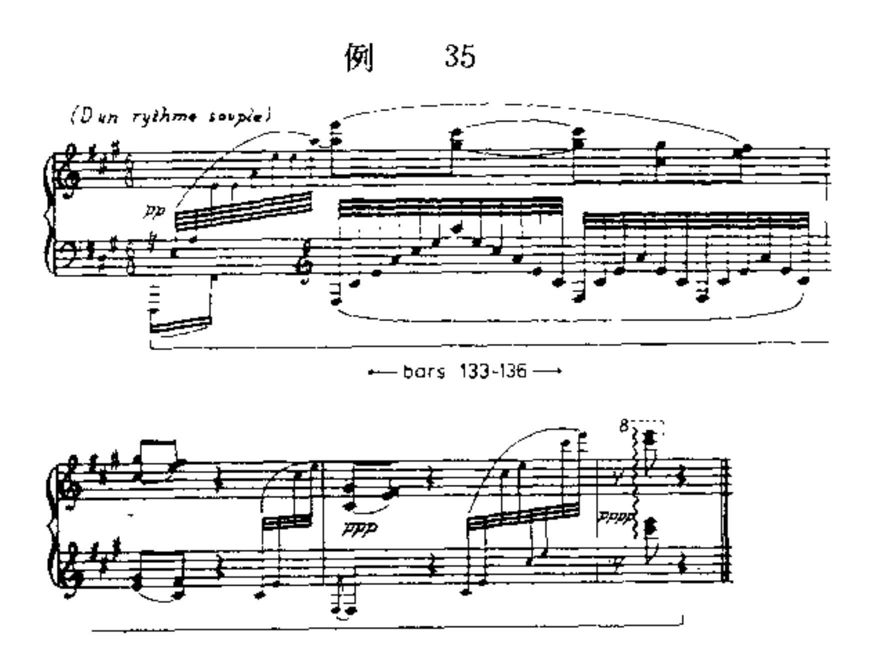
例　　34





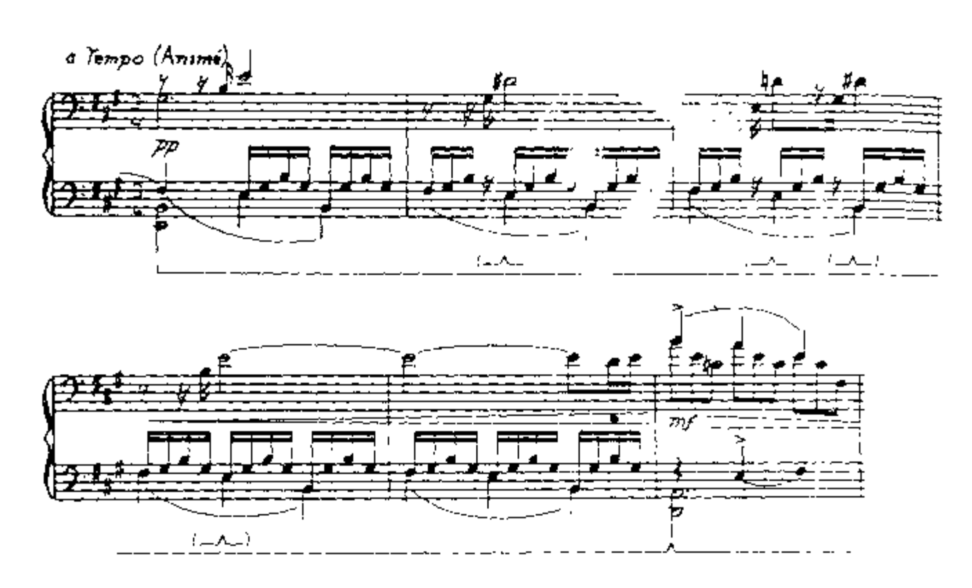
在《海上扁舟》(《镜子》第3首)中,"把踏板从132小节保持经过乐曲最后四行"(例35)。

例 35



在例36拉威尔《小奏鸣曲》第三乐章的选段中,基赛金把踏板从106小节保持到111小节(类似的段落同样)。虽然106小节的低音E只是一个二分音符,如果把踏板踩几小节时,声音的洪亮度可以是很美的。然而,这类的踏板法要求基赛金的异乎寻常的纤细,均匀的指触,以便使左手十六分音符很弱(pp)的同时,四分音符升F,E和B(第一乐章的主要主题)唱出来。如果学生不能获得所需要的声音的洪亮度,他让他们跟上面的右手曲调音换踏板。
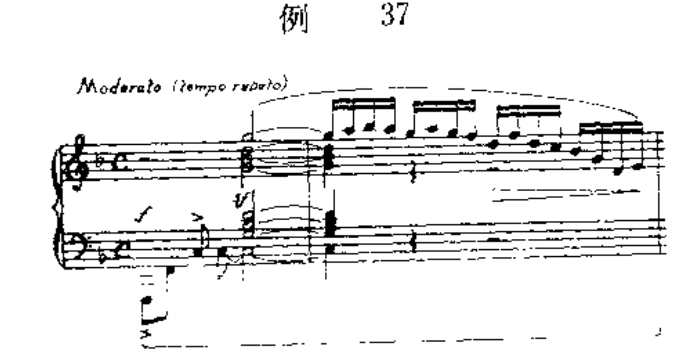
例 36



用踏板保持住低音经过休止

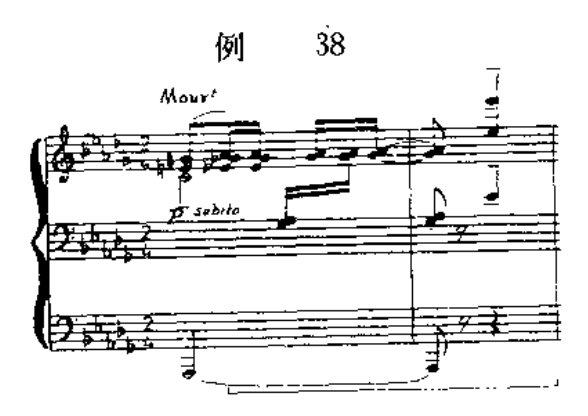
德彪西《贝加摩组曲》的《前奏曲》的开始几小节中(例37),基赛金说要"把低音保持经过休止以获得一个丰满的宏亮度.低的F和C是很重要的.十六分音符会听起来很清楚,只要你把它们弹得绝对均匀."这个踏板法比之在第二小节由于休止而把踏板放掉听起来更好.基赛金的踏板法总是围绕作品的整体效果、洪亮度和情绪.

例 37



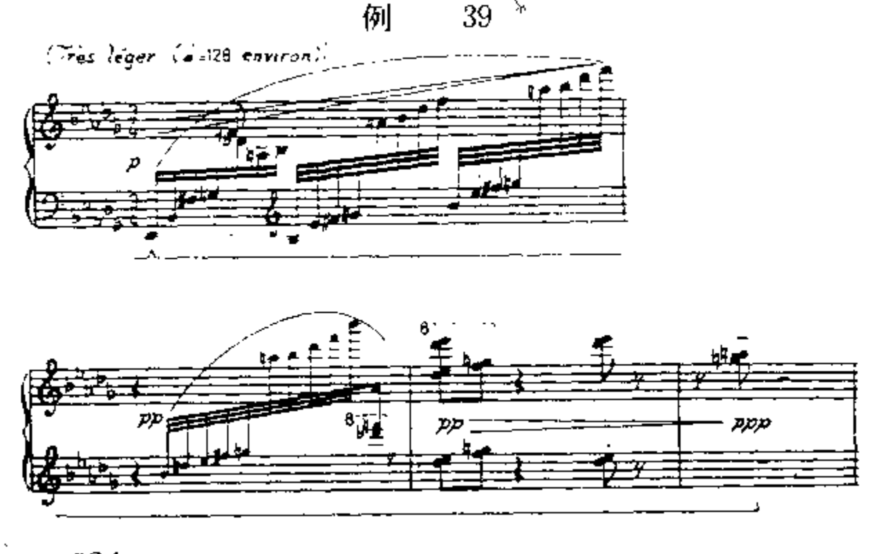
有时写在上面的断奏音符在低音被延续时要用踏板保持住。在《拉文将军》的47至48小节(Mouvt——恢复原速)(《前奏曲》第2集第6首),"在右手第二个和弦后抓住踏板,并保持经过下一小节"(例38)。有些钢琴家使第一拍变得模糊,或用延音踏板而不把踏板保持经过第2小节。对他们来说休止符比整个声音效果更为重要

例 38
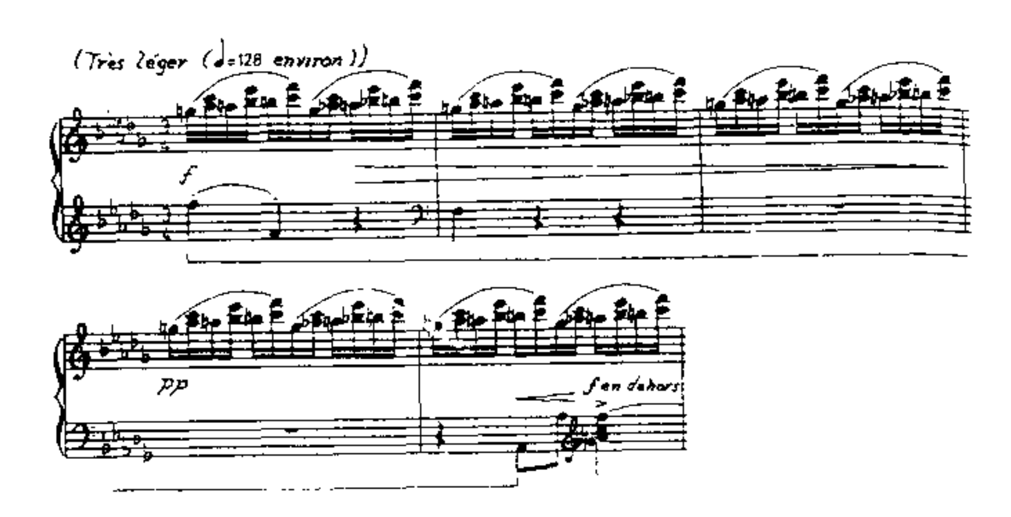


基赛金建议在拉威尔的《飞蛾》(《镜子》第1首)的第6至9小节用一个踏板,见例39。(然而,在他的Angel唱片上,他把踏板只延续两小节;但在90－93小节重复的同样段落中,他把踏板保持了将近四小节)。

例 39



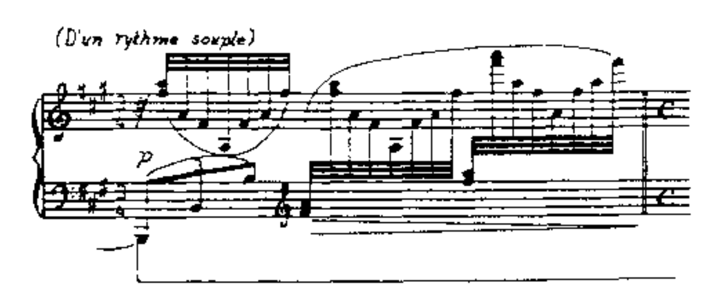
为了避免任何车尔尼式的干的声音，他把80至84小节中左手的F保持在一个不间断的踏板中（例40）。
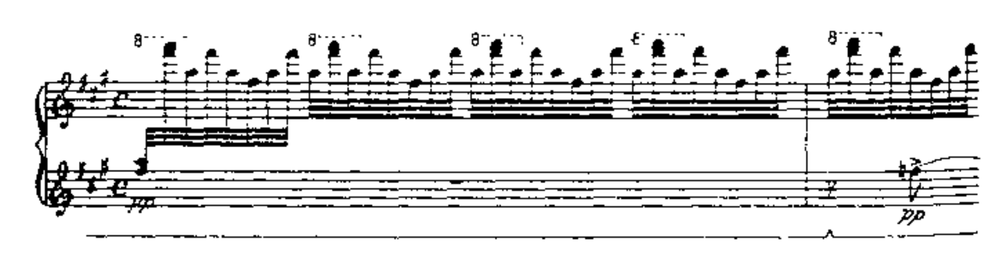
例 40



在《海上扁舟》（《镜子》第3首）中，"从第88小节开始把踏板保持两小节"（例41）。几小节后，他说要"从94小节开始把踏板保持四小节"（例42）。低音的基础材料需要延续经过随之而来的高音区的精致装饰，以产生一种波浪似的印象主义色彩。在整个《镜子》中，在《水仙》中（选自《加斯巴之夜》），以及在《小奏鸣曲》最后乐章中，有这种类型踏板法的其他例子。
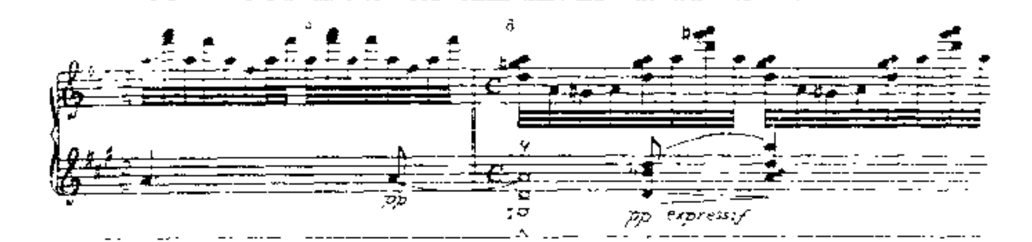

例 41
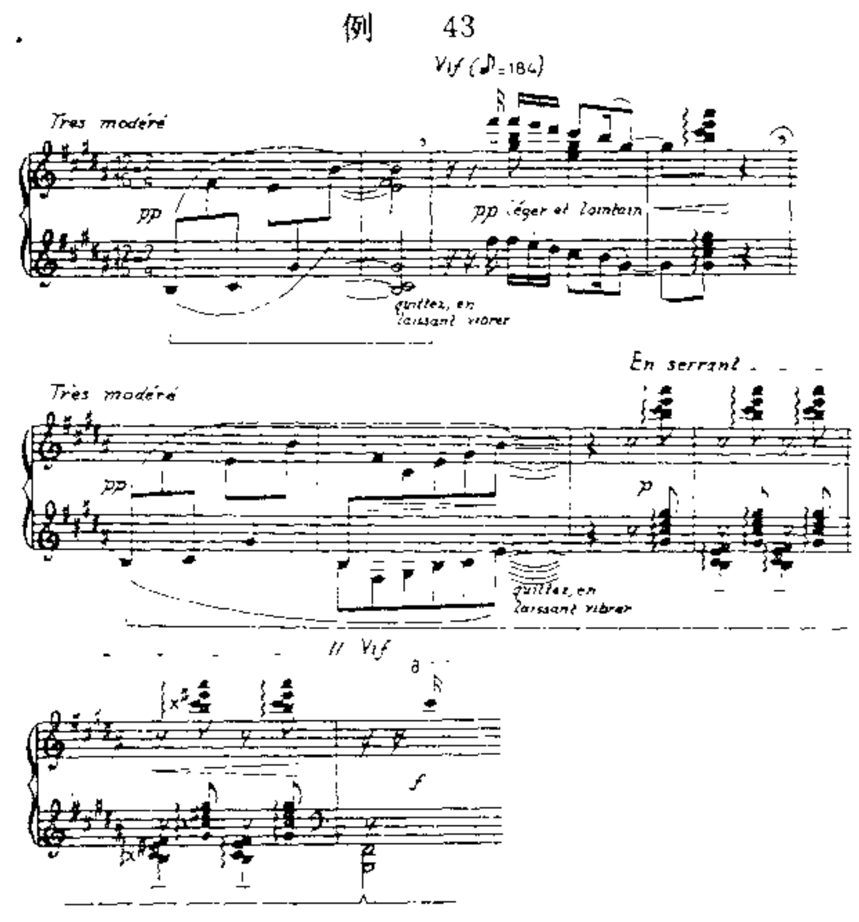




例 42

(D'un rythme souple)



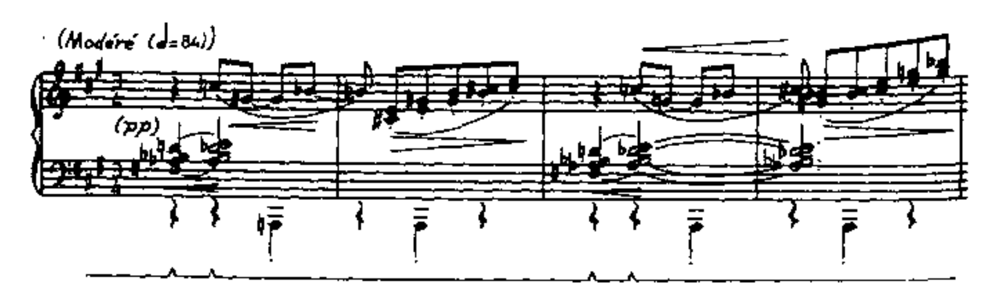
例43中德彪西的《阿纳卡普里山》(《前奏曲》第1集第5首)的开始，是基赛金把飘浮着的和声保持经过随之而来的休止的另一个例子。"第1至2小节用一个踏板。从第5小节保持踏板直至第10小节。使第6小节振颤经过第7小节的休止。在第7小节，琶音和弦开始时弱并立即开始渐强直到第10小节的强(f)。作为对比，基赛金要求第3至4小节的Vif(活跃的)"清楚并不用踏板"。

例　43



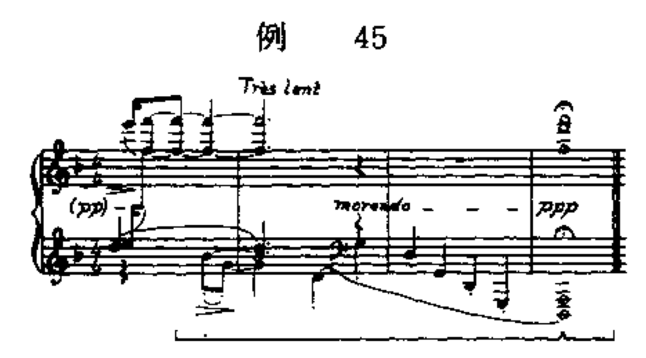
在《暮色中的声音与芳香》(《前奏曲》第1集第4首)中，"从第7小节第二个四分音符开始把踏板保持住。从第9小节第二个四分音符开始再踩下踏板。"(例44表明第7－10小节)。

例 44



例45《雪地上的脚印》（《前奏曲》第一集第 6 首）结束处下行很弱（pp）的四分音符进行中，"用放松的手臂弹奏这些半连音，都用第5（或第 4）指并把踏板保持住。"有些钢琴家一见到这些半连音记号，就在每个音符上分别用踏板。基赛金的踏板法和力度变化描绘出"脚步在远处消失"。

例 45
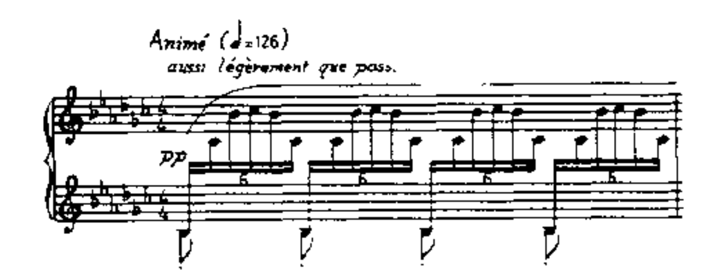


使用很少的踏板

虽然根据和声使用长的踏板和踏板法是经常的，德彪西和拉威尔的不少音乐还需要稀少的踏板。基赛金的踏板法是富有想像力并在风格上是正确的，然而在基赛金用相当多踏板的地方，有些钢琴家弹得很干；而在他用很少或不用踏板的地方，有些钢琴家则用了相当多的踏板。

基赛金要求在《原野上的风》（《前奏曲》第 1 集第 3 首）第二页之前
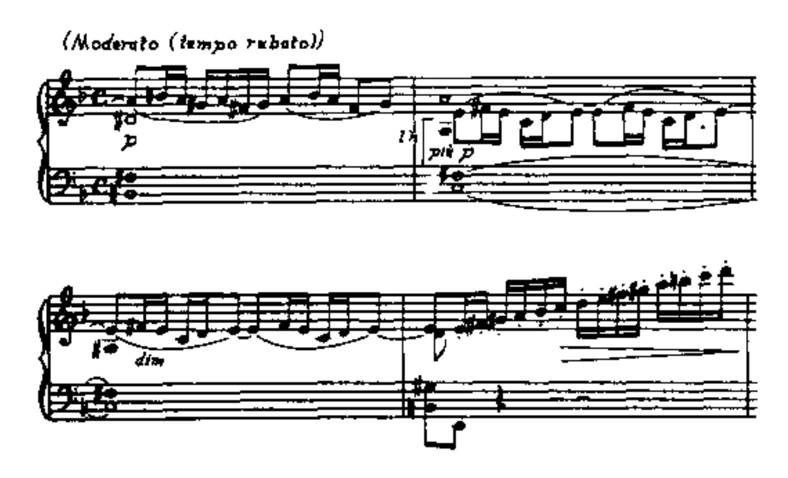
一直不用踏板，例46表明此曲的开始。（对比之下，A·B·米凯兰杰利（*Arturo Benedetti Michelangeli*）用相当多的踏板；C·阿劳（*Claudio Arrau*）用了很多。两位钢琴家用幻想召来了更多的"水"而不是"风"。

例　46



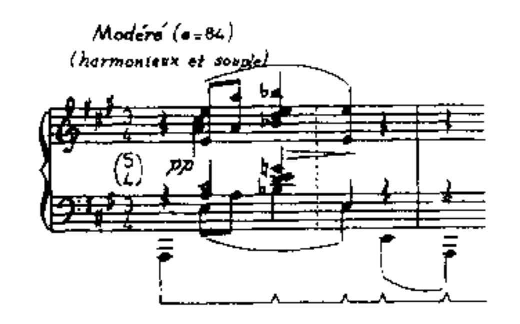
有关《贝加摩组曲》的《前奏曲》的第32至35小节（例47），基赛金说，"清晰，很少踏板，很好的连音。"为了容易做到，用左手弹第33小节中下面的全音符A。

例　47
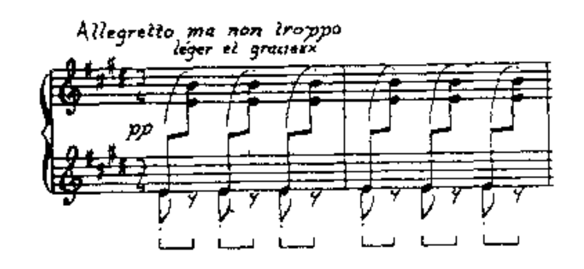


在《暮色中的声音与芳香》中（《前奏曲》第1集第4首），"开始应该用完美的连音来弹奏。踏板要跟着和声换，在第三和第四拍上，并再次在第五拍上更换，以便注意到休止"（例48）。

例　48
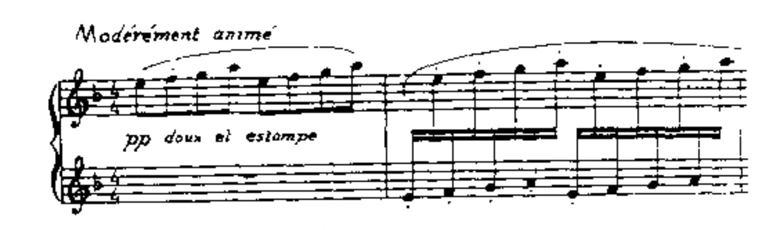


在例49《洋娃娃的小夜曲》(选自《儿童园地》)第1至2小节,"换踏板或在每个四分音符上用断音踏板。弹奏要极其均匀."德彪西指示整个乐曲在弹奏时要踩着左踏板。

例　49



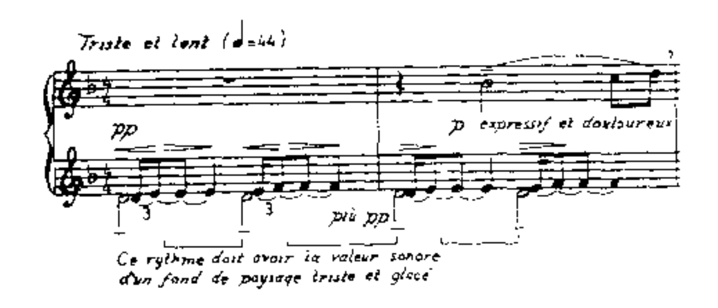
速度、触键和踏板法是互相联系的。在《雪花在跳舞》(选自《儿童园地》)中,"不要太慢,雪下得比你的速度要稍快一些。这些点并不是断音记号,而是在一个大的句子记号下面的点。用很少的踏板。"在另外一次他说,"慢,诗意,朦朦细雪,安静和柔软,不是暴风雪!开始处几乎不用踏板"(例50)。

例　50
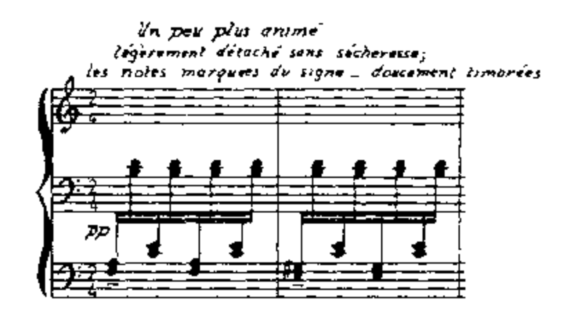


例51在《雪地上的脚印》(《前奏曲》第1集第6首)的开始，"D—F和E—F的二度音程不要用踏板。只在E后面和F后面踩踏板。在整个乐曲中，踏板只应用来连接连续出现的音。没有任何音可以变成朦胧的，溶解，消失，或相互融化在一起。"

例　51
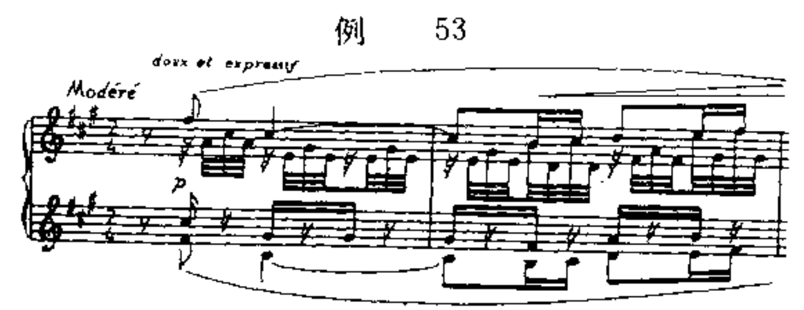


在例52的《交替三度》(《前奏曲》第2集第11首)中，"几乎是连奏，差不多不用踏板：你可以把左手加重的三度保持得比其他三度多少长一些，或在它们上面用非常少的踏板。要注意左手只加重第一个三度。"基赛金甚至在动力感强的乐曲中，把速度、洪亮度和力度变化也保持在一个印象主义的框架内。

例 52



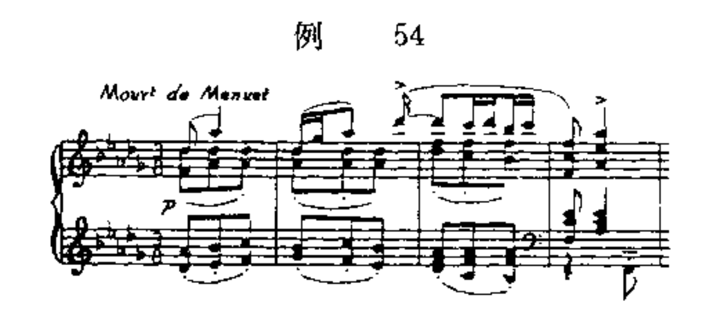
在拉威尔的《小奏鸣曲》开始（例53），基赛金告诫，"在开始部分，几乎没有踏板。尽管双手连结在一起，必须很清晰。三十二分音符的伴奏音也必须清楚，但比旋律弱些。把旋律和伴奏部分保持在两种不同声音层次上。"

例 53
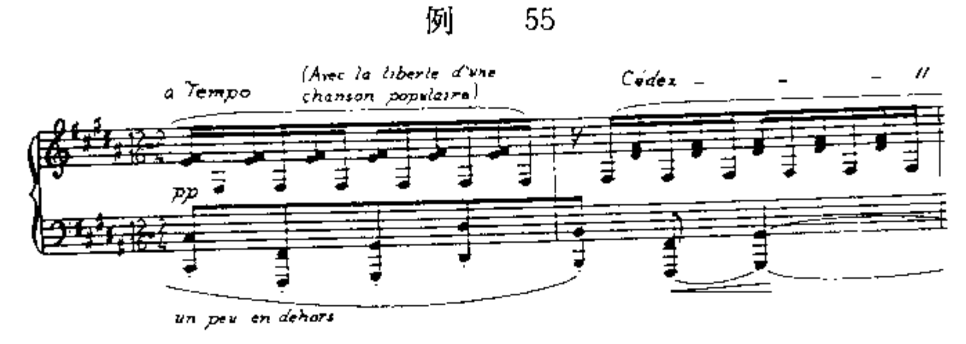


在同一作品的小步舞曲中（例54），他警告不要用太多踏板。"保持清晰的洪亮度；和声不应听起来是厚的。"

例 54



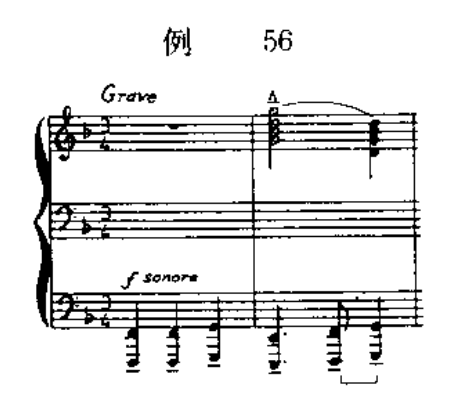
基赛金不同寻常地要求节制地使用踏板，以便使低音清楚。在《阿纳卡普里山》(《前奏曲》第1集第5首)中，从第32小节起，"低音主题应该像一个民歌那样传送出来，非常清晰地，几乎没有踏板并如同从远处；不然它会听来平淡无味"(例55)。

例　55



在《向匹克威克先生致敬》(《前奏曲》第2集第9首)中，低音再次要求清晰。"开始几小节不用踏板；不然左手就不清楚。你只能为右手用少量连接的踏板"(例56)。
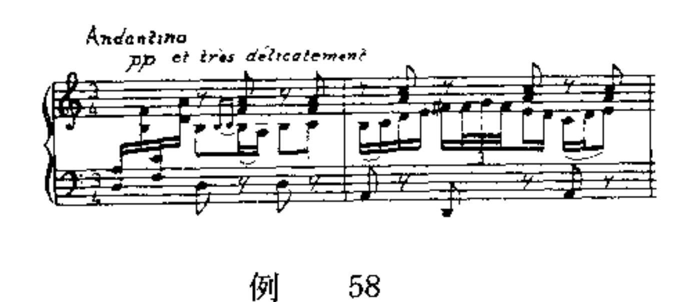
例　56



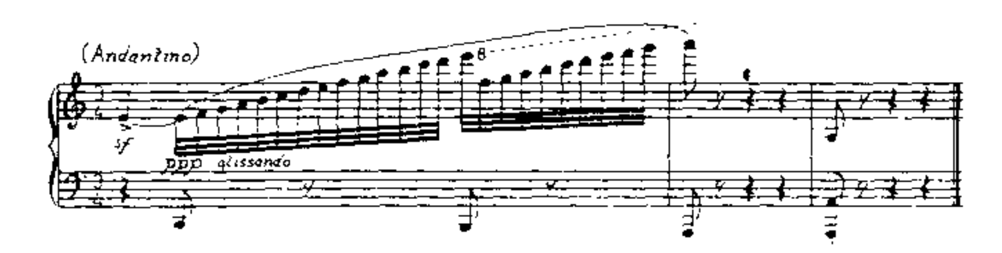
不用踏板

例57在《贝加摩组曲》中《小步舞曲》的开始，"当你有四个声部时，不要用踏板。左手是拨弦。"例58在乐曲结束处，"刮键不要用踏板。在弹最高音之前稍微停顿一下。"

例　57

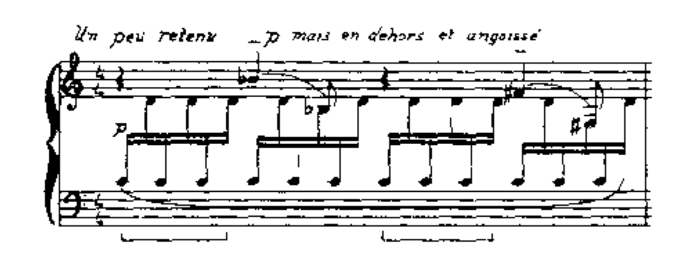


例　58



例59，《西风所见》(《前奏曲》第Ⅰ集第7首)第26小节，"在第二个四分音符上把踏板放掉；在第三个四分音符上再踩下踏板，使海鸥的叫声清楚——焦急不安的(Angoissé)：有人溺水了"

例　59
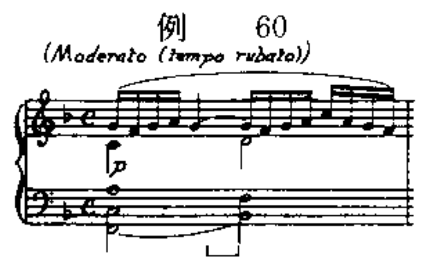


不使旋律或和声模糊的踏板用法

当自然音的移动必须清楚时，基赛金尽力只用踏板连接无法用手指来连接的内声部．有关《贝加摩组曲》的《前奏曲》，他说，"贝加摩是

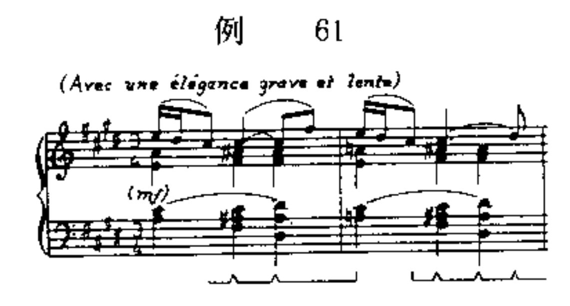
意大利一座古代的城市，比罗马还古老。它有充满阳光、自由、开放的景色。保持织体清晰。在第 3 小节（例60）只是在高音G 后面抓住踏板以便连接下面的声部。"

例　60
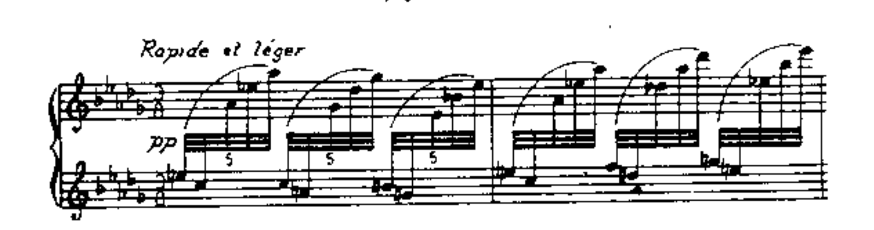


例61《钢琴组曲》中《萨拉班德》的第 9 至10小节."不要使两个十六分音符在踏板里变为模糊。"

例　61
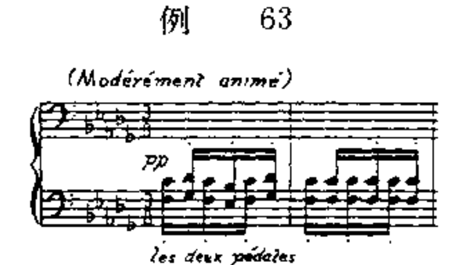


基赛金还要求《雨中花园》(《版画集》第 3 首)和《吟游诗人》(《前奏曲》第 1 集第12首)的开始"不用踏板"弹奏。在《善舞的仙女》(《前奏曲》第 2 集第 4 首)的开始，"尽可能不用踏板。可以用手指把左手的音保持略为长一点以代替使用踏板."见例62 。

例　62



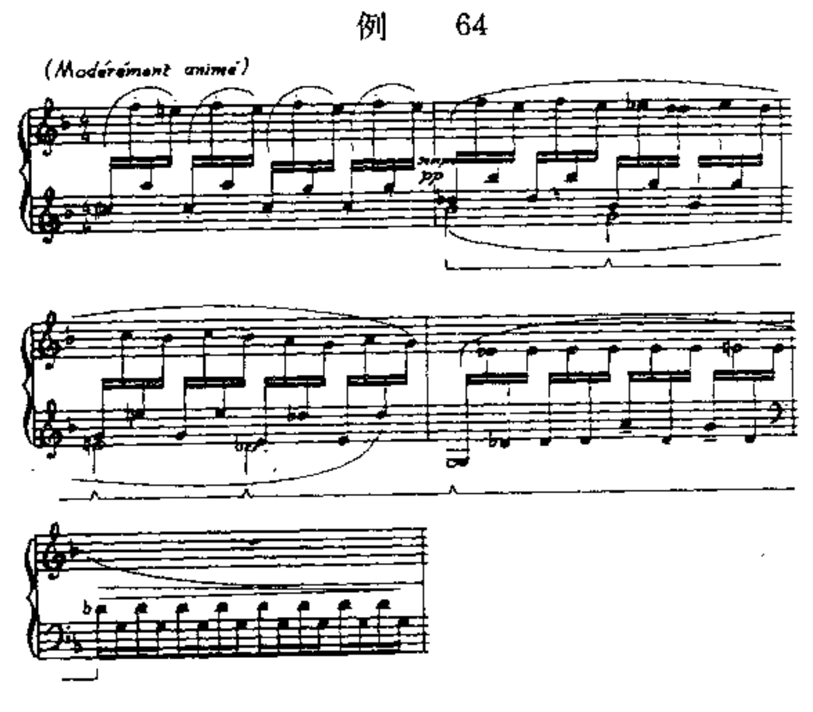
在《中断的小夜曲》(《前奏曲》第1集第9首)的开始，基赛金不用踏板弹断音十六分音符，但他却利用了左踏板。在第25小节，当连锁的五度开始时，"只用左踏板，没有制音器踏板"(例63)。

例　63



有时基赛金会不用踏板弹奏断音或半连音，以便把踏板留给后面的旋律，以获得新的音色。在《雪花在跳舞》(选自《儿童园地》)中，"不用踏板弹第63小节；第64、65和66小节用踏板；而第67小节不用踏板，没有动作地贴近琴键弹奏"。(例64)

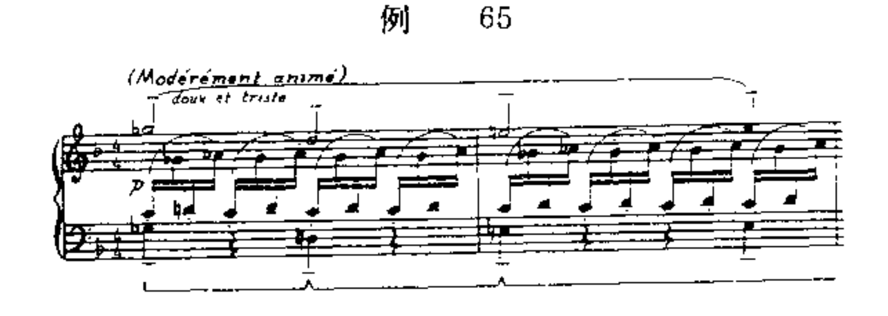
例　64



使用踏板以达到形象化的效果
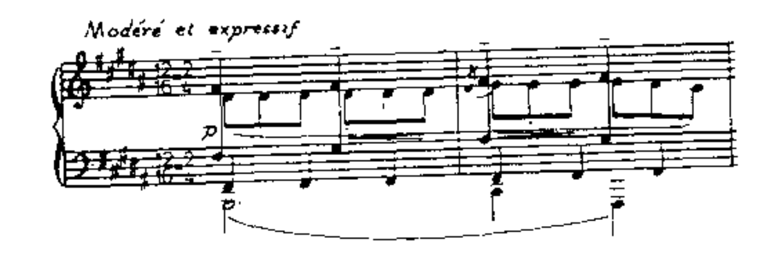
基赛金在判断力度变化和踏板法时通常头脑中有一个画面．在《雪花在跳舞》的第22—23小节（例65），他认为德彪西的奏法在技巧上是不可能实现的．"用踏板：它必须留在雾中．"

例 65



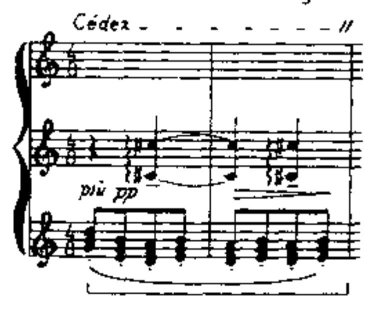
他熟悉地中海并常常讲到它的空气和景色的清澈和明亮的色彩．在《阿纳卡普里山》（《前奏曲》第1集第5首）第49小节（例66），"主题应该自由和清晰；阿纳卡普里从不知道有雾……几乎没有踏板但不要干．"


例 66



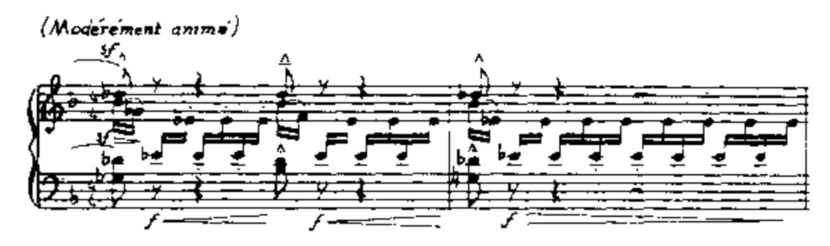
在例67所表明的《雾》（《前奏曲》第2集第1首）第16—17小节，基赛金要求用一个踏板保持下来，并且一个真正的piu pianissimo（更加很弱地）。"整个前奏曲是雾．"

例 67



在《雪花在跳舞》的49—56小节(例68)，"没有踏板。首要的是，喧哗的突强音和鼓的急敲声，逐渐变成更弱的保持长一些的音，在56小节，逐渐加踏板"

例 68

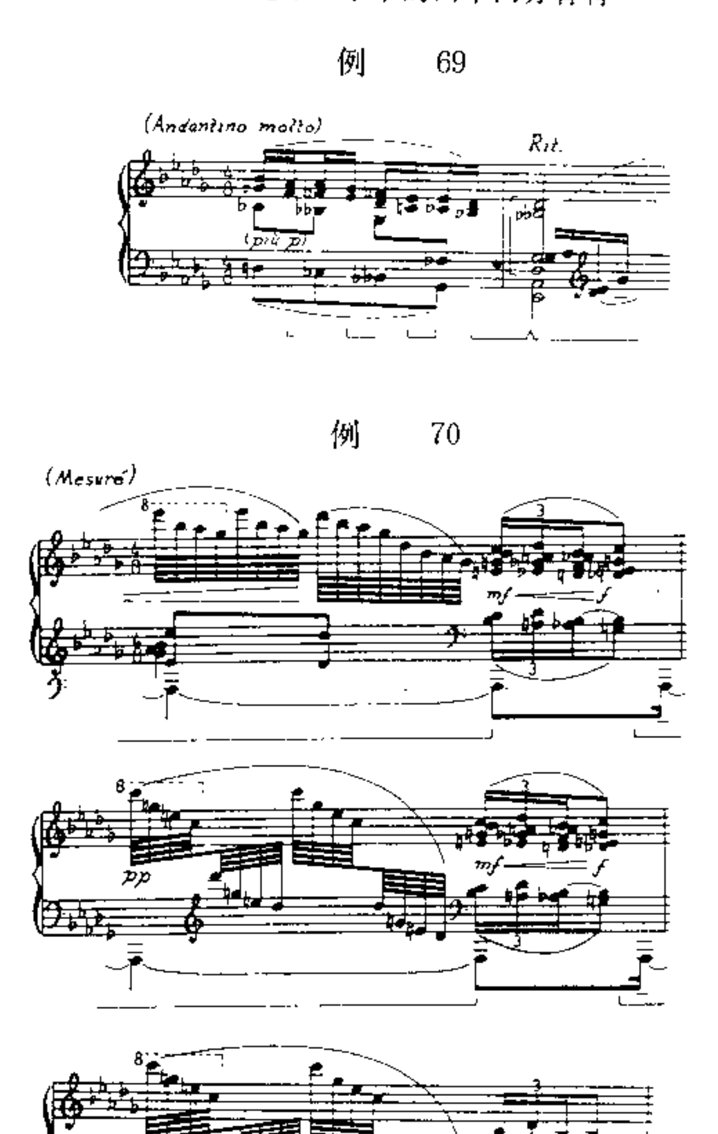




例69中,《水中倒影》(《意象集》第1集第1首)第14小节,"只在第二、第四、第六、第八个十六分音符上用踏板。"例70中，在第30、31和32小节，"十六分音符三连音上没有踏板。在这小节最后的八分音符

上抓住踏板，并保持经过下一小节的六十四分音符"

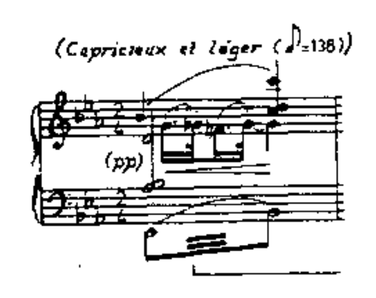
例 69
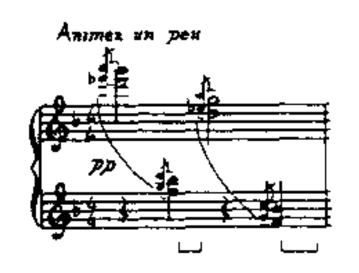


例 70

例71的《帕克之舞》(《前奏曲》第1集第11首)第29小节，“在降G上开始用踏板。”例72《骨灰匣》(《前奏曲》第2集第10首)的第17小节，“用右手保持住上面谱上的音。只在左手四分音符上用踏板。”

例 71
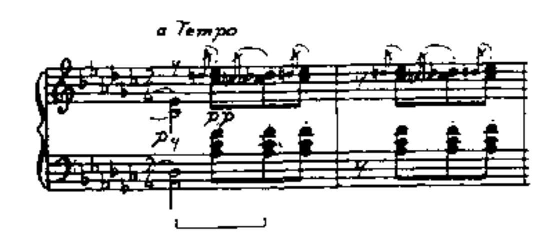


例 72



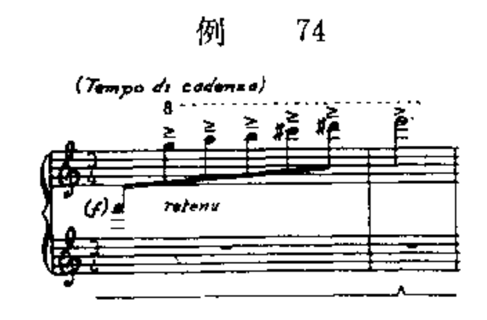
在《木偶步态舞》(选自《儿童园地》)中间“特里斯坦”段的第63和64小节(例73)，钢琴家们往往对于二分音符面对下面的断音不知怎么办。基赛金说，“回答的效果像一个嘲笑的踢跶舞并不应太快。在第63小节，把踏板保持到第二拍。第64小节不要用踏板。

例 73



《钢琴组曲》中《前奏曲》的华彩乐段结束处，基赛金建议把踏板刚好保持到最后的E："然后在这个E 上用一个新的踏板，它是一个新的和声"(例74)。(盖比·卡萨德苏— *Gaby Casadesus*——也推荐这一踏板法)。
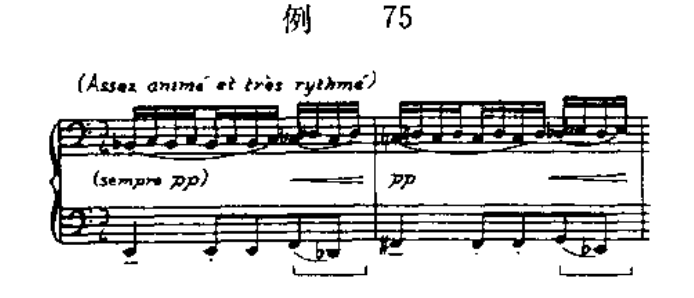
例 74



渐强和(或)重音踏板法

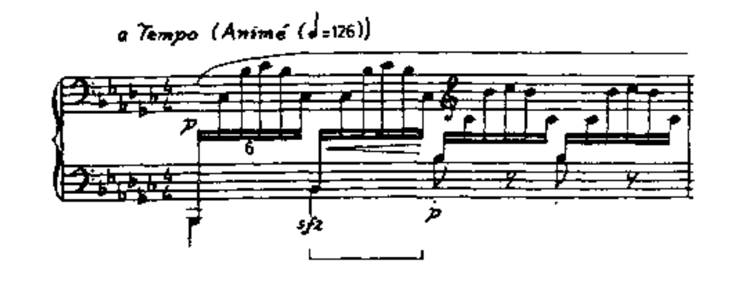
例75《钢琴组曲》中《前奏曲》第65和66小节，"应在第三拍上用渐强踏板。"

例 75

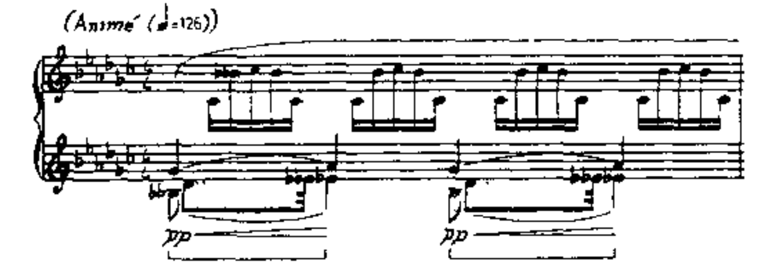


例76，《原野上的风》(《前奏曲》第1集第3首)第13小节，“突强处用踏板。”例77，第13小节，“在小的渐强上用些踏板。”


例 76



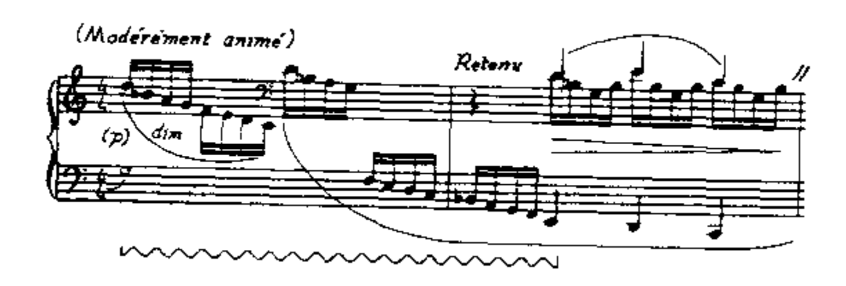
例 77



颤动或抖动踏板

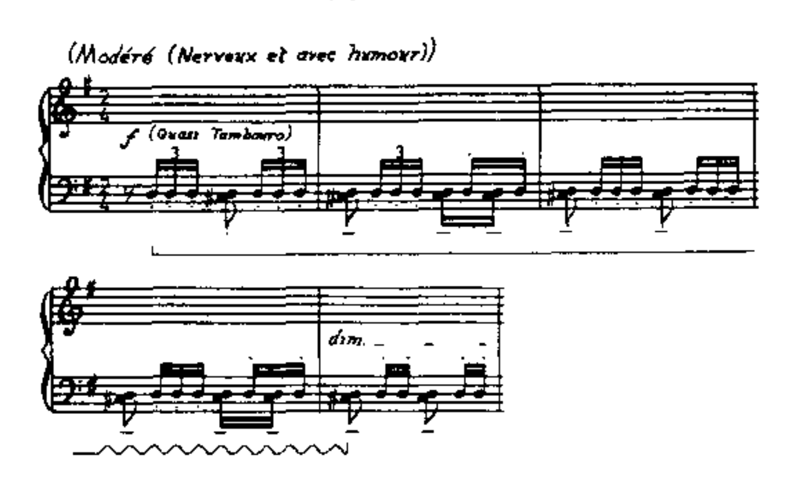
在《练习曲博士》(选自《儿童园地》)第31小节，“保持住踏板——颤动，不要太深——直至32小节第二拍”(例78)。

例 78



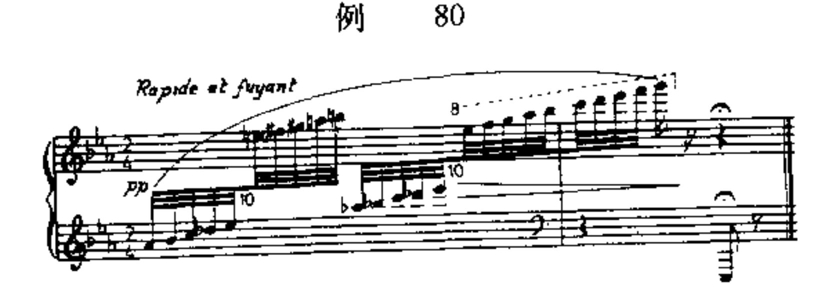
为《吟游诗人》近似手鼓（quasi tambourine）的小节，基赛金建议"在大的厅中踏板踩三小节：第4小节用颤动踏板，经常变换；而第5小节不用踏板"（例79）。乐曲结束处，鼓很弱的地方，也不要踏板。

例 79



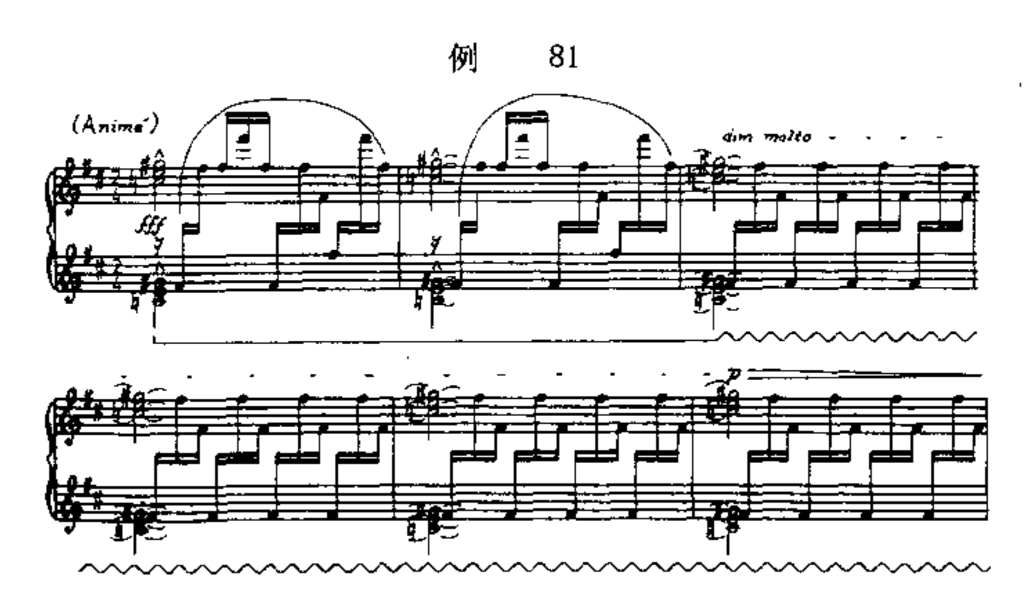
为例80《帕克之舞》（《前奏曲》第1集第11首）最后快速和消逝（Rapide et fuyant）的跑动句，基赛金给了不少建议：1."踏板在小节的后半部分放掉。重要的事情是跑动要均匀但不太快。"2."用颤动踏板，像一个温柔、轻盈、直觉的沙沙声，跑动既不是不清楚而快，也不是快而清楚！"3."半踏板。用整个手作为一个单位。"4."在最后的快速处不用踏板。整个跑动和最后的音需要轻盈并在一个连线中。由于延长号而保持住最后的低音，但不用踏板。"

例 80



在《运动》(《意象集》第 1 集第 3 首)的第109小节，“用真正的极强(fff)弹奏，然后在111—114小节很大的渐弱(dim.molto)时抖动踏板(例81)。

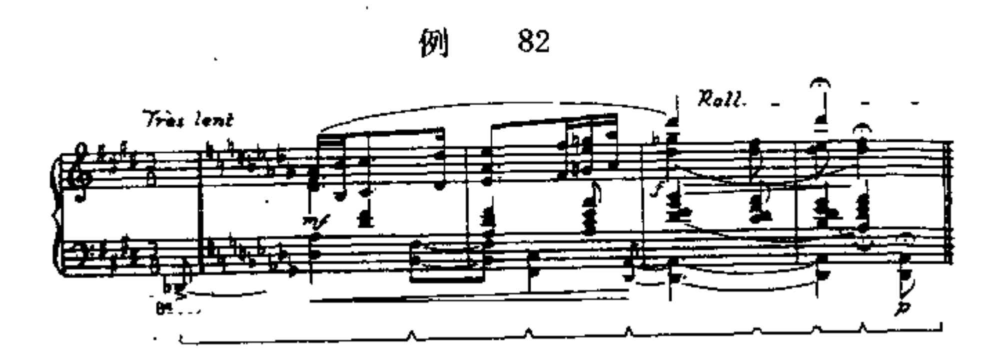
例 81



用半踏板

在拉威尔的《小奏鸣曲》中小步舞曲最后四小节（例82），“严格地按速度弹奏渐强，没有伸缩处理(rubato)，非常安静地。跟低音换踏板，在最后两小节下行和弦上用半踏板；最后的和弦上用踏板并保持经过低音五度。不要用延音踏板。”

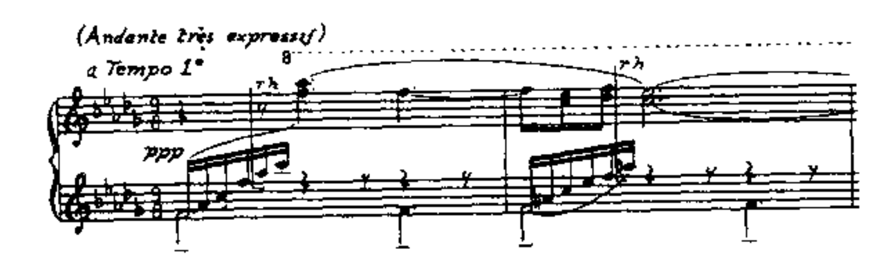
例 82



用手指踏板法

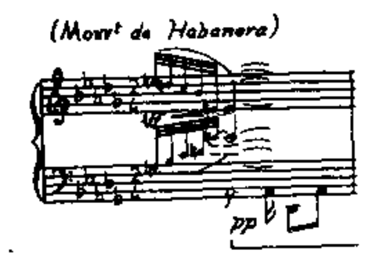
在《月光》中的反复处(例83),从第51小节起,"用右手弹十六分音符琶音的最上面几个音,以便尽可能地少用踏板。踏板只能为连接和弦的变换而短暂地使用。用手指延续十六分音符可以使右手上面有旋律的音清晰而优美地唱出来。"

例 83
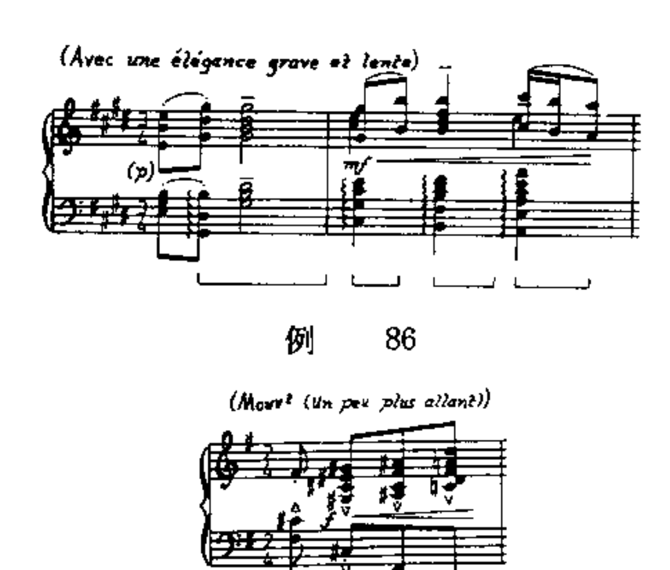


在例84《葡萄酒之门》(《前奏曲》第2集第3首)第21小节,基赛金要求琶音弹奏的音符几乎同时击键,如同和弦一样,没有手指动作,并用手指保持住这些音。"只在右手E 和左手G 的二分音符上用踏板,然后保持住踏板。这些强音是嘲笑的。"

例 84



一般来说,在琶音十度或琶音和弦上,应该用直接的踏板,如例85所表明的《钢琴组曲》中《萨拉班德》的第18和19小节。为了加强重音,基赛金要求《吟游诗人》第18小节的和弦上用直接的踏板,见例86。

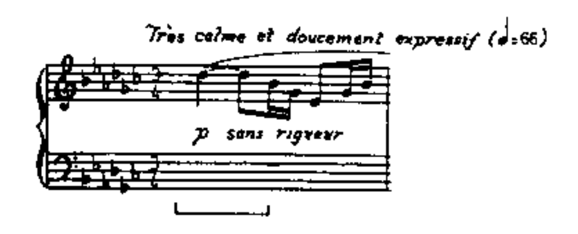
例　85
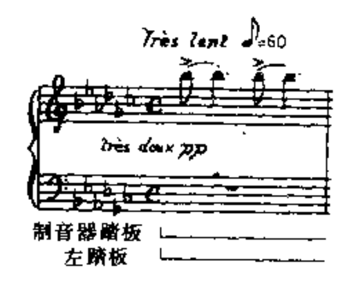


提前踏板法

基赛金建议在弹奏德彪西的《亚麻色头发的女郎》(《前奏曲》第1集第8首)第一个音符之前，把制音器踏板踩下去，但不踩左踏板(例87)；而在拉威尔的《悲伤的鸟儿》开始之前把制音器踏板和左踏板都踩下去(例88)。


例　87



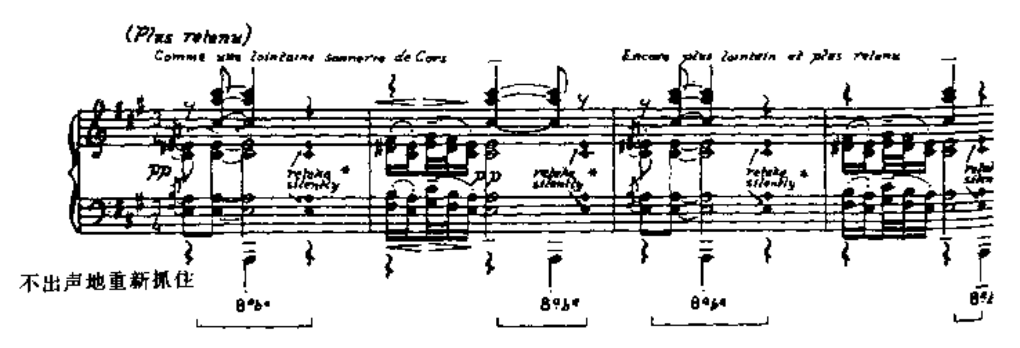
例 88



由于休止而重新抓住和弦

当德彪西在一个声部中写长音和弦而另一个声部是短些的音符并有休止时，基赛金就不出声地重新抓住长音和弦。《沉没的教堂》(《前奏曲》第1集第10首）第42—45小节有这种技巧的主要例子，其中每小节的全音符在重复时渐弱（见后面例117)，还有在《暮色中的声音和芳香》(《前奏曲》第1集第4首)的第49—52小节(见例89)。


例 89
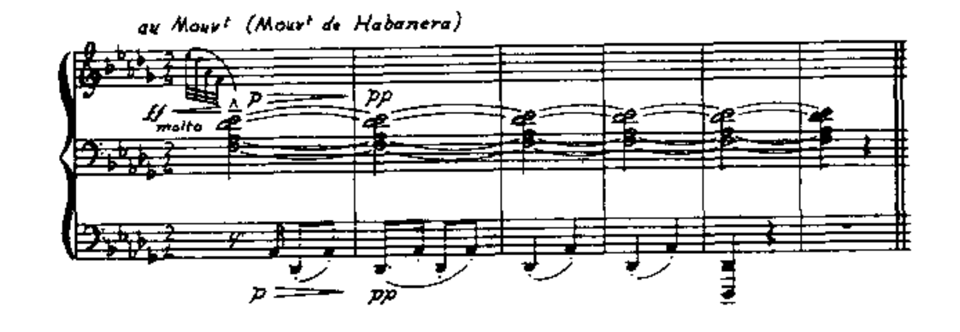


乐曲结束处的踏板使用

《暮色中的声音和芳香》也是一个例子，说明基赛金在一个乐曲结束处在踏板法和声部的细微差别方面所费的苦心。有关例89所表明的最后一行，他建议“把装饰音弹在拍子上。在第一个八分音符后面踩下踏板并保持住。把装饰音和第一个八分音符显出来，并把其他音弹得很弱。在第三拍上，重新抓住和弦并换踏板。十六分音符和三十二

分音符需在节奏上完全准确并不用踏板。整个线条应该是清楚的，而最后两小节尽可能安静。"

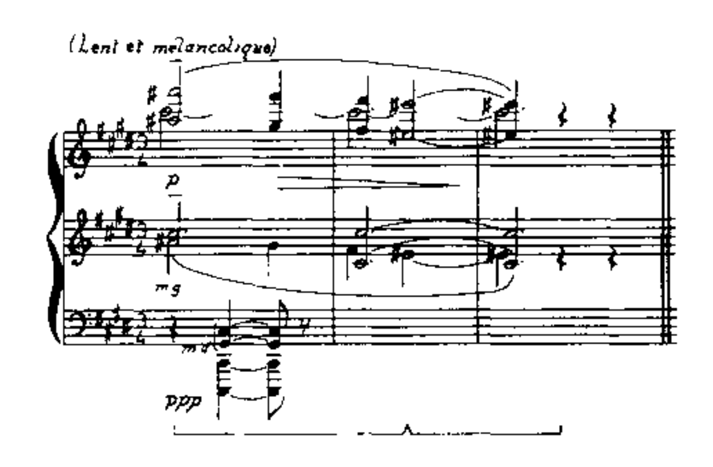
对《葡萄酒之门》(《前奏曲》第2集第3首)最后一行(例90)，他说："最后六小节把踏板保持住:用踏板把左手八度保持住直至右手音符停止发声。"另一次他说，"颤动踏板。"而还有另外一次，寻找和倾听着他认为最美的效果，他说，"在最后八度后换踏板，以便使下面两拍中只有右手在唱。"

例 90



对《枯叶》(《前奏曲》第2集第2首)最后三小节(例91)，他提供几个建议："把第50小节的踏板保持住，在51小节第二拍上换踏板，并在52小节第2拍上放掉。如所标记的那样把升C 保持住……在51小节的上声部做一个渐慢以便使升F 和升E 不在踏板里同时发声。在最后的和弦上颤动踏板直到只听到升C 在发声。
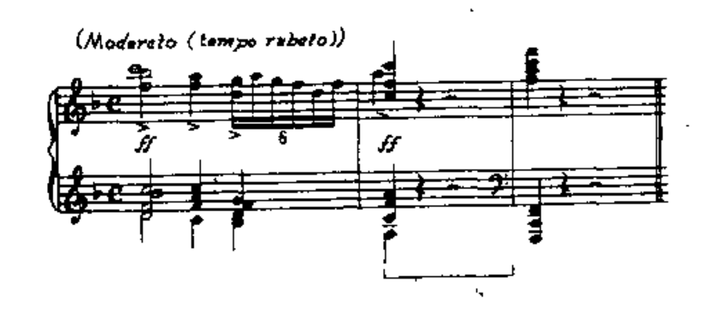
例 91



结束的断音和弦的踏板使用
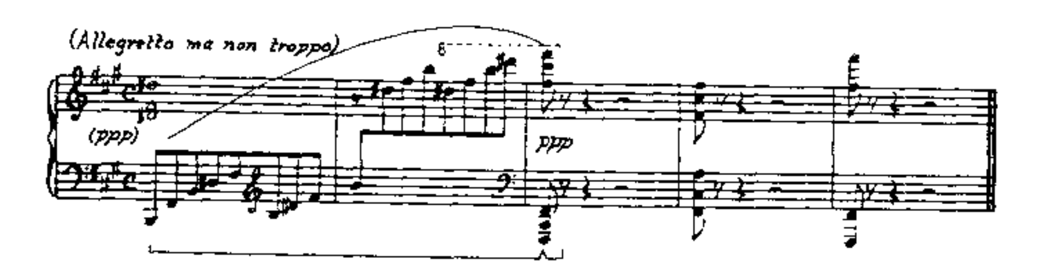
德彪西和拉威尔在几首乐曲中写了紧接着有休止的结束断音和弦．基赛金不认为他们的写法最有效果。例如，对德彪西的《贝加摩组曲》的《前奏曲》的最后两个和弦，他建议，“把踏板保持经过最后第二小节：然后把最后的和弦弹得不要很强，并短一些”。（例92）


例 92



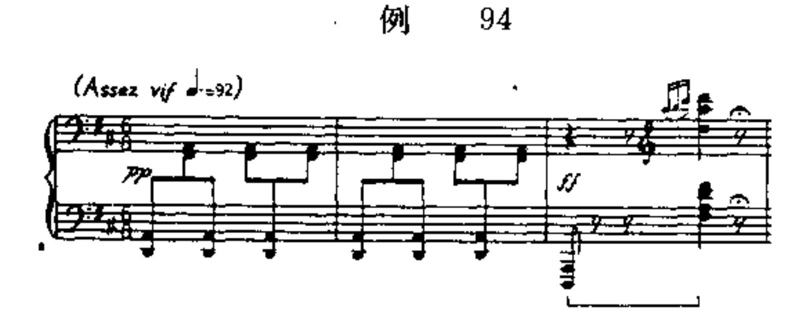
但对于同一组曲中《帕斯比埃》的三个极弱（ppp）和弦，他说，“不要把踏板保持经过休止：在每个和弦后放掉踏板”（例93）。

例 93



在拉威尔的《小丑的晨歌》(《镜子》第4首)的第70小节(例94),"把突然很强(ff)的低音五度保持到第四拍的和弦。然后把这和弦弹成断音。"

例 94



使用左踏板

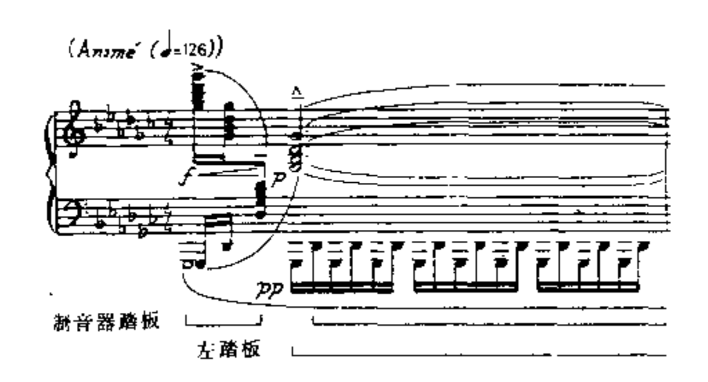
在《钢琴组曲》中前奏曲第27小节以及最后一页华彩乐句中很弱并近似刮键(pianissimo quasi-glissando)的小节，基赛金建议用左踏板。他要求整个《洋娃娃的小夜曲》(选自《儿童园地》)演奏时用左踏板，甚至在其中强的段落。在《帕克之舞》(《前奏曲》第1集第11首)中，他也要求除少数几个地方外整个都用左踏板。

对《月光》最后一行，他建议用左踏板，并在最后的琶音和弦处放掉。"如果你用左踏板弹最后的和弦，听起来会感到沉闷。"

《原野上的风》(《前奏曲》第1集第3首)第28小节(例95),"用一个渐强弹奏这三个和弦，但速度不要匆忙。这很困难因为它很快。在小

节的第二个八分音符上把踏板抬起来，使弱的和弦可以听得到 要立即在弱和弦上把左踏板踩下去


例 95

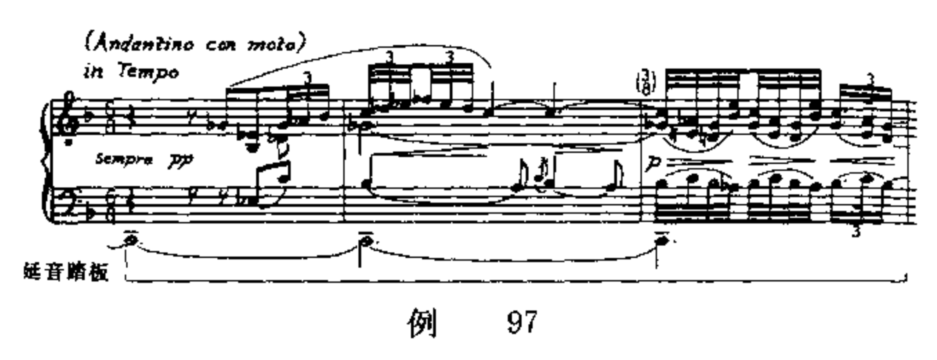


使用延音踏板

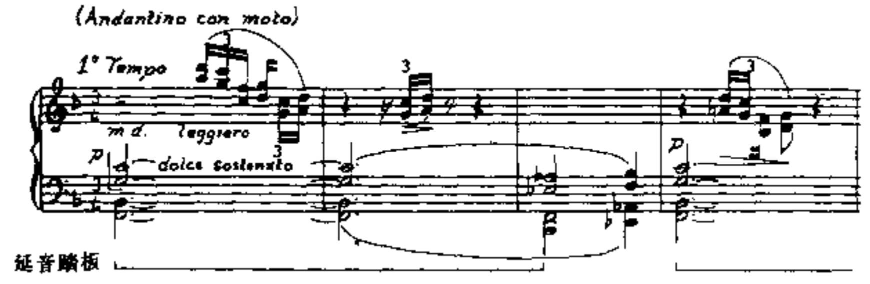
有些钢琴家误解德彪西和拉威尔的低音标记，并用延音踏板来保持住低音使上面声部得以清楚 但德彪西和拉威尔都没有为有延音踏板的钢琴创作，而他们想到的是一种和用延音踏板所得到的不相同的效果。

在大部分场合，基赛金感到在这两个作曲家的音乐中，使用延音踏板并非产生所需要的声音效果的正确方法，因而他极少使用它 然而，对德彪西的《四度音程练习》(《练习曲》第 3 首)，他确实曾建议过使用它。在第20小节，即例96的第一小节，"把低音C 用延音踏板保持住"第65小节，在回最初速度(Tempo Ⅰ)处（例97），"把低音谱号的和弦用延音踏板保持住"

例　　96

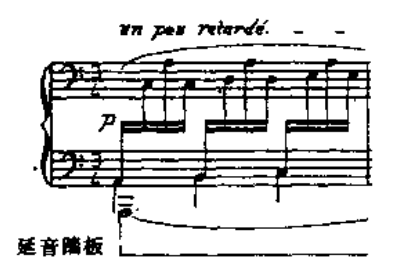


例　　97



基赛金通常在《钢琴组曲》的《前奏曲》中使用延音踏板。在第6小节（例98），"紧接着弹奏低音A后，在没有弹下其他音时，踩下延音踏板。"

例　　98

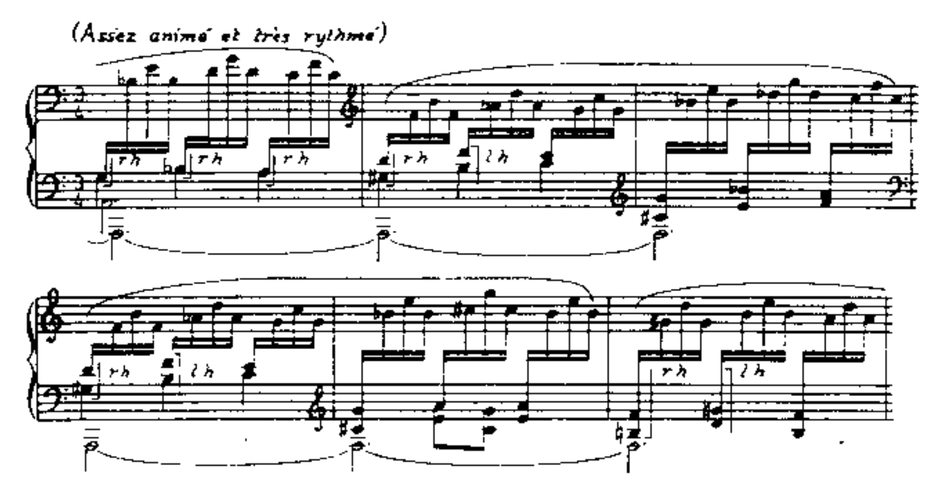


避免使用延音踏板

当在一架没有延音踏板的钢琴上弹奏同一乐曲时，基赛金把所有

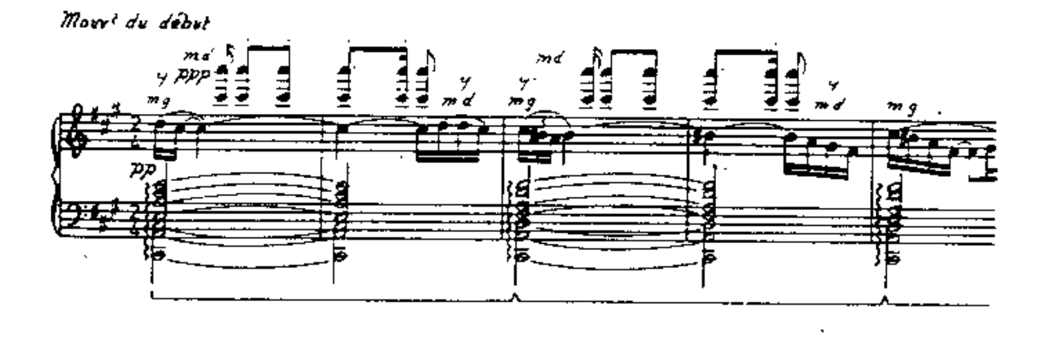
十六分音符归到右手："在第 6 －14小节，用右手弹所有十六分音符。第14小节第二拍开始，用左手弹和弦。"（例99表明13－18小节）。

例　　99



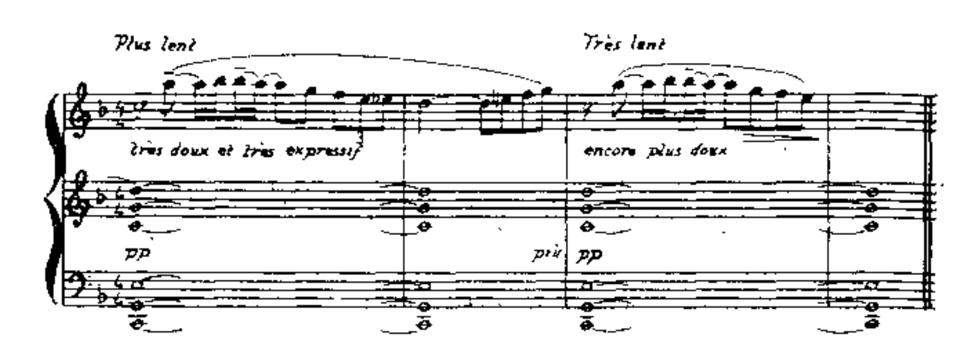
基赛金不喜欢在《沉没的教堂》中间众赞歌部分使用延音踏板，也不希望在《格拉纳达之夜》（《版画集》第 2 首）结束处用它。在 122－128小节，"每两小节用一个踏板。不要在这些琶音上换踏板。如果你处理以细微差别使和声外音比和声音更弱（D 音弹成PPP），琶音可以保持在踏板里，而整个声音将是一个清晰的和声。"（例100）

例　　100
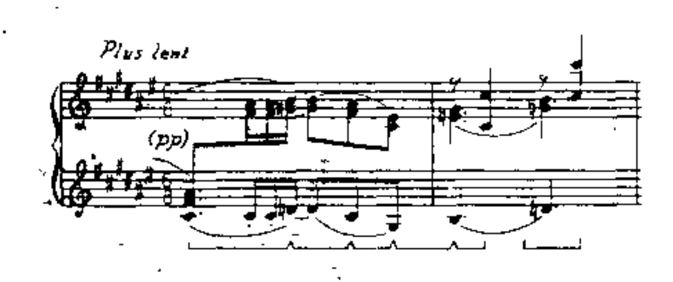


基赛金对《骨灰匣》最后四小节弹奏时不用延音踏板的建议是具有独创性的(例101)。在第30和32小节，“弹下和弦并把左手的音保持住，然后用5指弹右手的A。不出声地把全音符和弦的G和D重新按下去，并用5指弹奏写在上面谱上的音符，只用很少的踏板来加强句法和连奏。在乐曲结束处把5指的E弹半连音，如所标明的。在仍用手指保持G和D的同时，回来不出声地把中央C按下去。”

例 101



在《月光照临的阳台》(《前奏曲》第2集第7首)第40小节，“升C八度弹断音，不要把它们保持在踏板里。D—G—B和弦全用左手弹”(例102)。
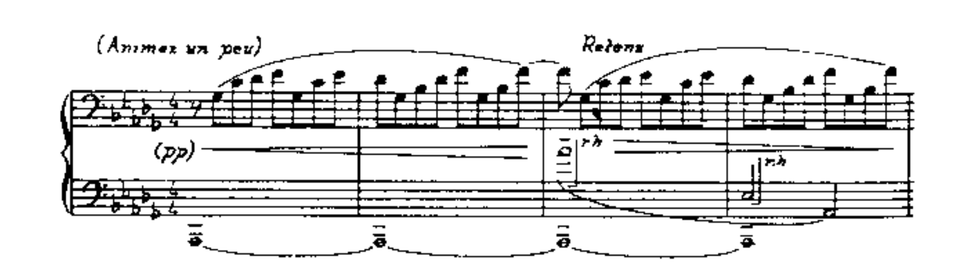
例 102



为了不使用延音踏板，或不致为了保持有延音连线的低音而使声音模糊，基赛金会在两手之间重新分布弹奏的音。在《练习曲博士》(选

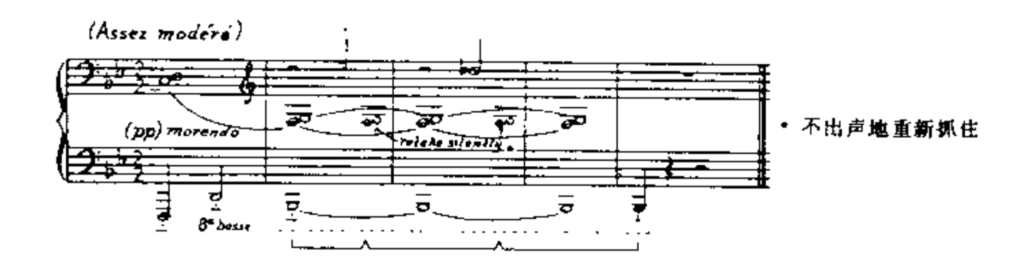
自《儿童园地》第43小节，"在强拍之前稍延迟一些：用右手弹降A，第44小节中的降E也同样，那样你可以保持住低音而不用踏板来延续。"（例103表明41－44小节）

例　103
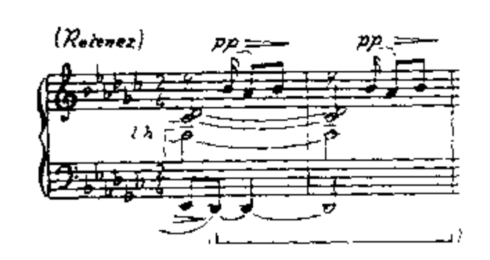


在《象的摇篮曲》结束处，"在第78和79小节，弹奏降E和降D后，不出声地重弹F和G，并在每次保持住后立即换踏板，来止住断音降E和降D。"（例104表明77－81小节）。

例　104



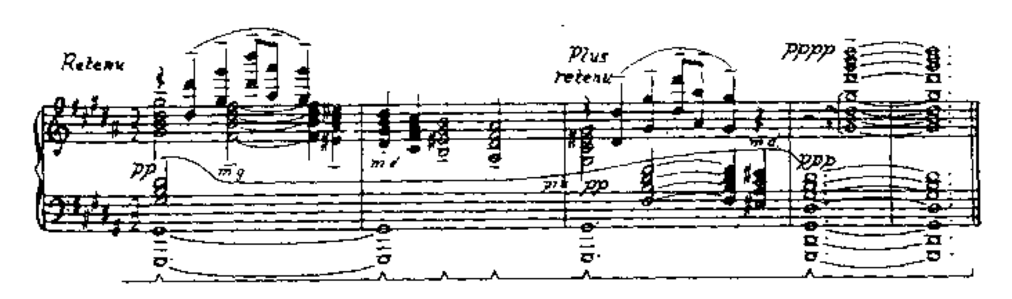
在《木偶步态舞》88和89小节（例105），基赛金建议："用左手弹E使整个二分音符和弦可以不用踏板保持住，因为右手的断音应是短促的。"对不能伸展十度的钢琴家，他建议在低音降D后抓住踏板并保持住。

例 105
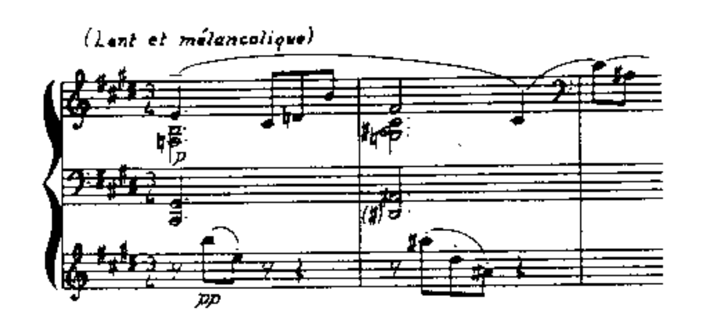


《向拉莫致敬》(《意象集》第 1 集第 2 首)最后第四小节，"不出声地重弹左手升G 八度并在每个二分音符上用踏板。"（例106）


例 106



在《枯叶》(《前奏曲》第 2 集第 2 首)的第15和16小节（例107），基赛金为不用延音踏板保持住所标记的音而又能遵守休止，提供了几个解决办法:1."如果你能达到一个大十度，用左手弹写在最上面谱上的和弦最底下的F 和G 。用右手弹下面谱上高音谱表的八分音符。这样你可以用左手保持住两三个附点二分音符并换踏板。在每小节第四个八分音符处抬起踏板。"2."用右手弹下面谱上的八分音符。"3."在第15小节，用左手弹下面谱上的八分音符B和E。不出声地重弹低音谱号上的五度。不用踏板弹紧接的右手八分音符，但很洪亮地。在第16小节，你如何分配都是同样的，不出声地重弹五度已成为不必要的。"4.你可以用右手弹下面谱上的八分音符，并不出声地重弹最上面谱上的符点二分音符。"

例 107



用踏板经过不同的和声而不使用延音踏板

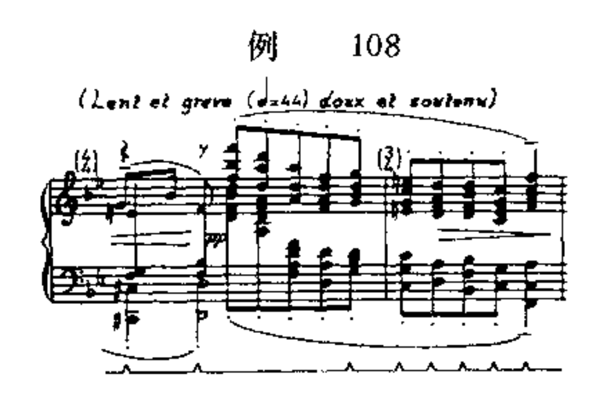
基赛金写到，

> 理所当然在保持踏板经过不同和声时，你必须获得一个不同洪亮度的细缀的混合色彩，而不是一堆厚的浆状的音符……踩住踏板弹奏一连串曲调音，当它涉及正在减弱的洪亮度时，需要有最仔细的声音上的细微差别。每个音必须听起来比前面的音长一些，这一效果可以用一个非常小心的、觉察不到的渐强来获得。当涉及一个增强着洪亮度的曲调线时，手指处理细微差别就容易得多。

如此当基赛金在德彪西或拉威尔中保持住踏板经过同一和声的许多小节时，他传送出一个歌唱的、突出的旋律。那和保持住踏板并给所有因素以同等的强调是不一样的。

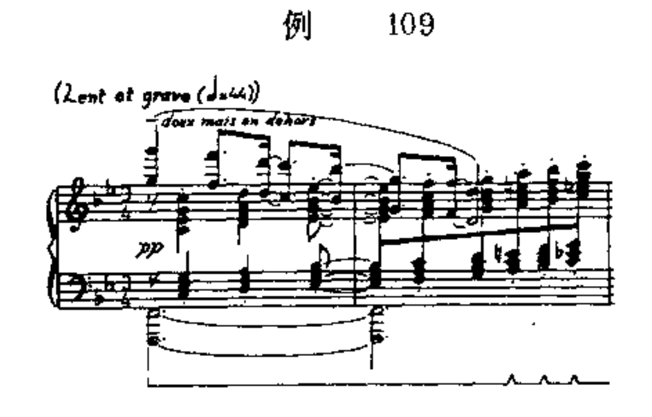
基赛金甚至建议把一个和弦里面的音弹得更弱些，以帮助把两个和声在一个踏板中延续下来。在《德尔菲舞女》(《前奏曲》第1集第1首）第4小节，即例108的第一小节，"在降B和弦第一转位中，用2指把降B音弹得更弱些。用这个方法你可以把低音八度D保持在一个踏板里，并一直经过后面的D小调和弦。"

例 108



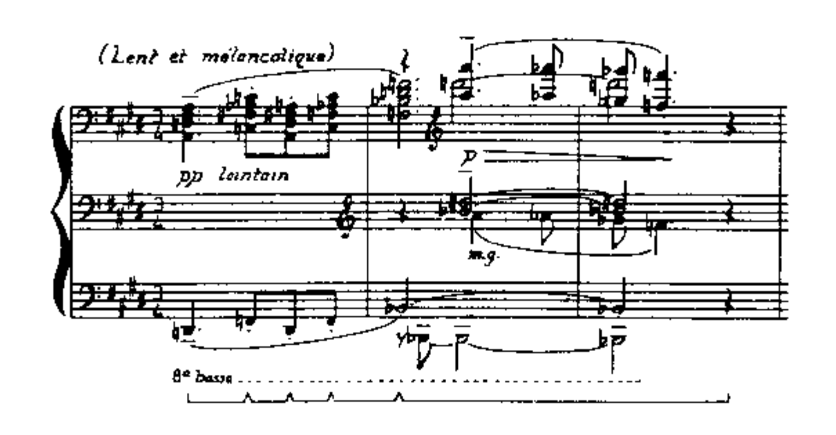
在同一乐曲11－12小节（例109），在德彪西指明八度要保持经过两个小节的地方，可以采用基赛金有关每个接连出现的和弦湮没前面和弦的振动的想法。“使右手八度旋律的上面音最强。上升的下面声部的和弦要极弱(ppp)。”他的解决办法是保持住踏板直到第12小节的第三个或第四个八分音符。

例 109



在《枯叶》(《前奏曲》第2集第2首)的第48小节，“上面声部应十分明亮。第48小节踩下踏板；49小节弹得非常弱，只把上面声部送出来，它在踏板中消失得最快。”(例110表明47－49小节)。

例　110
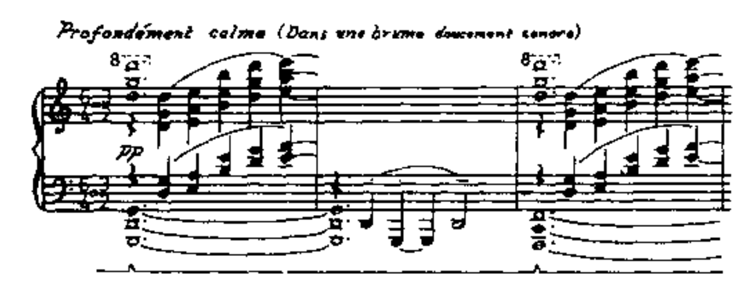


关于德彪西的《沉没的教堂》的大师课

（《前奏曲》第1集第10首）

下面有关《沉没的教堂》的课——几次课的综合——说明基赛金如何把踏板法和他整个对音乐的解释结合成一体　他对这首乐曲的演奏是高度富有想像力和描述性的，而许多细节进入到他的声音的图画中。每一个细微的差别都经过极好的思考并仔细地做出来。

第1小节　♩=69或更慢．外面的附点全音符和弦应该像钟一样地鸣响，尤其是右手最高音和左手底下的音，而右手最高的音最响。把内声部和弦弹得极其弱而且声音要均匀。弹这些和弦时，手和臂要稳固并从肩部弹奏，不要有手指动作．手指保持在琴键上，手腕低些，手指稳固，手臂轻微地掉下来，并用尽可能少的重量。每个和弦都用同样指法，用整个手移动位置。把踏板保持经过开始的两小节然后经过第二个两小节（例111）

例　111



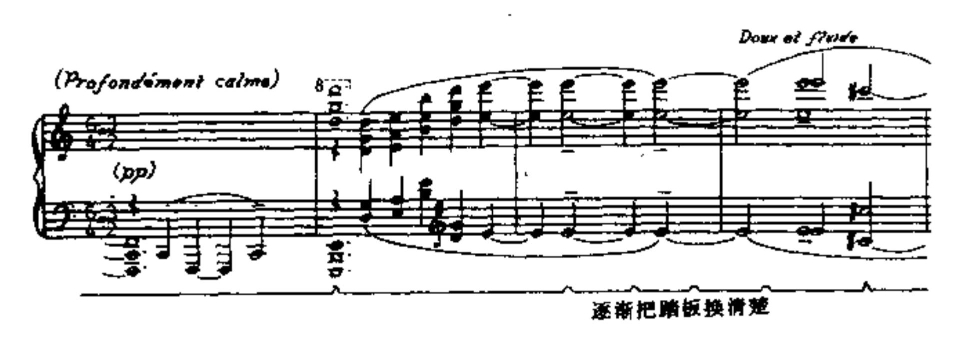
第 2 小节。低音是一个声音很低的铃的振动。

4 － 7 小节。这里作为第一次，在第 5 小节，第三个下行的低音和弦可以多少更强调些。踏板从第一个和弦开始保持住，在第 6 小节逐渐换清楚，并刻划出右手最上面的音。在第 7 小节升C 上换踏板，以后在E 的铃声上换踏板(例112)。

第 7 小节。在Doux et fluide(柔和及流动)处保持慢，不要弹得再快。(班诺维茨注：基赛金认为他是唯一速度准确地弹奏这乐曲的，甚至德彪西在他的Welte Mignon唱片上弹奏得并不正确。巴黎的一个评论家有一次批评基赛金这里没有改变速度，但基赛金说，“这个人不知道是他错了而不是我。”有关第 7 小节的陈述同样涉及 7 － 14 以及22～28小节。)



例　112

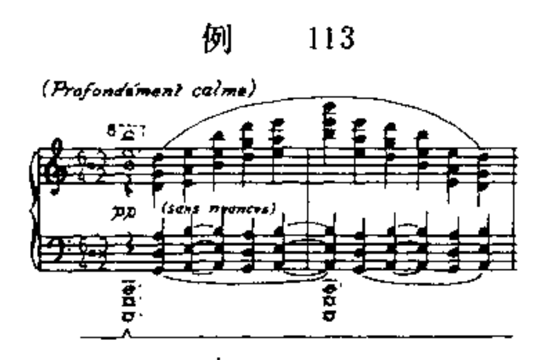


8 －10小节。注意有些乐谱中两个印刷上的错误：左手升C 八度

上面的音应该从第 7 小节最后一拍有延音连接线至第 8 小节第一拍。第 9 小节升G 八度应该有延音连接线至第10小节第一拍。这里，“被沉没的教堂的尖顶的顶端正从水中浮现出来。”

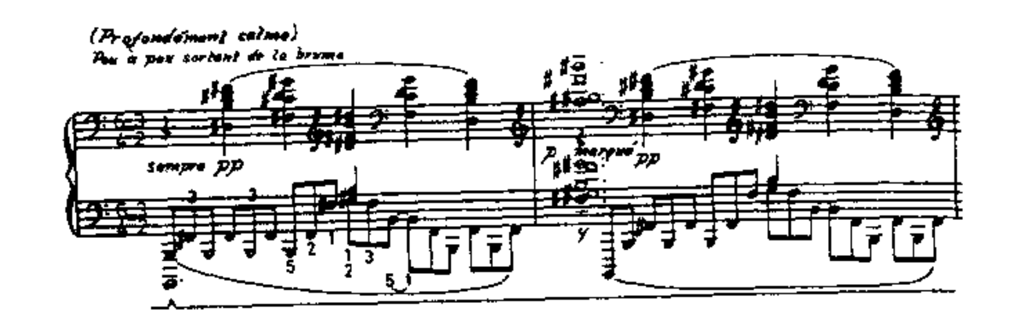
14－15小节(例113)。踏板保持两小节。“所有地方根据低音踩踏板。”

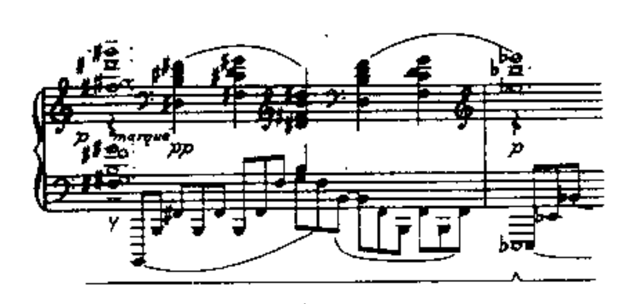
例 113



第16小节。速度不太慢。♩＝69。现在不是四分音符而代之以每拍有三连音。在第三和第四拍上左手用一个相对的指法，如例114所表明。把右手旋律和弦的最高音送出来，并在下面B 五声音阶和声的三小节中整个保持一个不间断踏板。

例 114
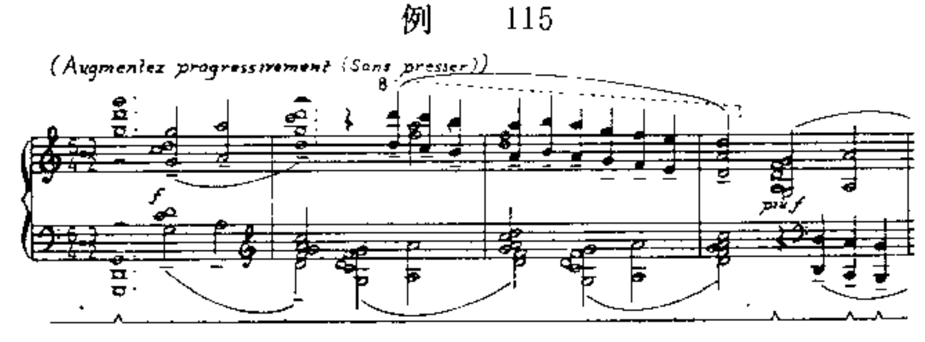




第17小节。右手和左手的和弦要准确地一起弹奏并 强 调 出 来（marquè），把最上面的音送出来，并使和弦的P 和其它地方的pp之间有很大的区别。

19－21小节。降E 五声音阶和声的这三小节保持一个不间断踏板。用左手中声部带领渐弱直至22小节的ff。把右手和弦的最上面音刻划出来。

22－25小节（例115）。保持住开始的准确速度(♩=69)，而不要再快。把踏板从22小节第一拍保持到25小节第二个二分音符。以后，也许可以在每个低音上换。右手四分音符八度像是教堂的钟鸣声。

例 115

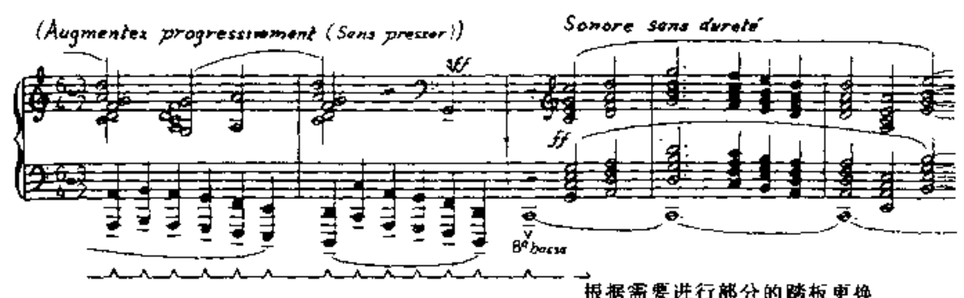


第27小节．最后两个低音八度上逐渐宽广地(Allargando)。

第28小节。把两个低音C弹得如同一个八度，两手都用第三指，以获得力量和洪亮度。贯穿这一宏大的众赞歌段落，用手臂重量从肩部弹奏和弦。"不要用延音踏板。"每个踏板尽可能保持长些，用新的和声湮没前面的。如果声音变得过分模糊，可以根据乐器和大厅，把踏板提起一半或换一下，使得声音清楚。原则上，只在弹奏新的低音八度

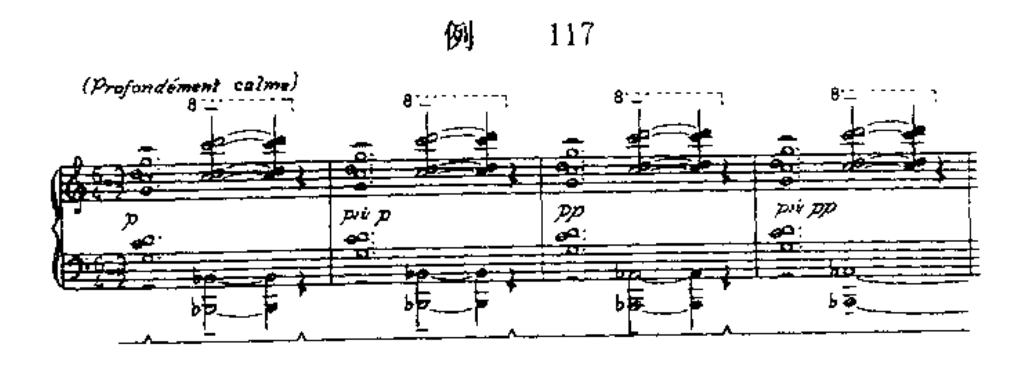
时换踏板；在和声相同或几乎相同的地方，无疑要保持同一个踏板。保持这一段落很强(ff)，但声音不要硬。（例116表明23－30小节）

例 116
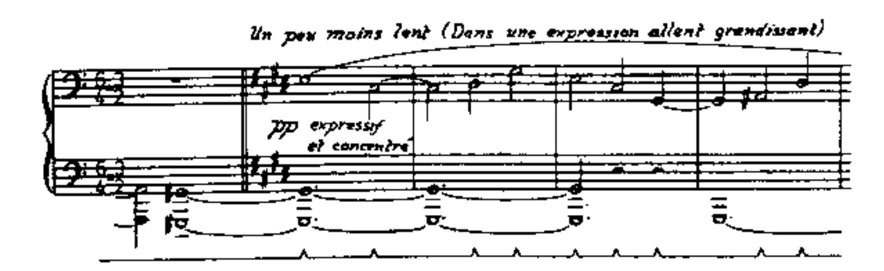


42－45小节。这里基赛金感到德彪西要求主要和弦逐渐减弱的特殊效果，就像使用了延音踏板。为达到这个效果，在弹下第二个和弦后，不出声地重新按下或重新抓住第一个和弦。在四分休止符上换踏板，因而在第六拍上只留下第一个和弦在发出响声。（例117是42－45小节）

例 117



第46、47小节。在第46小节，把转调的低音降A /升G弹得非常弱，因而下面的主题虽富有共鸣，仍是很弱的，"从第一个音起，就如同一支美丽的大提琴旋律。"第47小节开始多少快一些，$\text{♩}=63$，并始终保持那个速度，和每个右手的音一起踩踏板。（例118表明46－50小
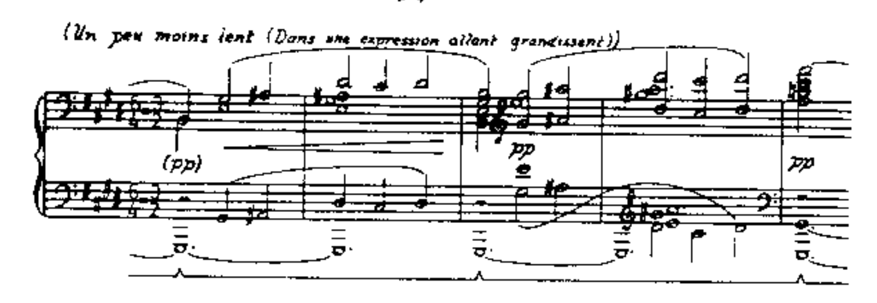
例 118



第49小节。把第三个二分音符(升G)弹得很清楚而紧接着的低音升G非常弱(也许它应是有延音连线的)。

51－52小节：两小节用一个踏板。(例119表明51－55小节)
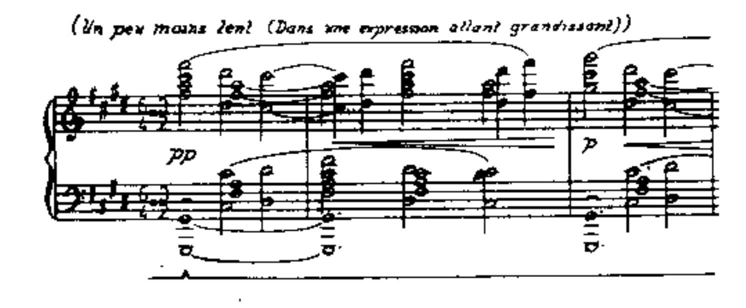
例 119
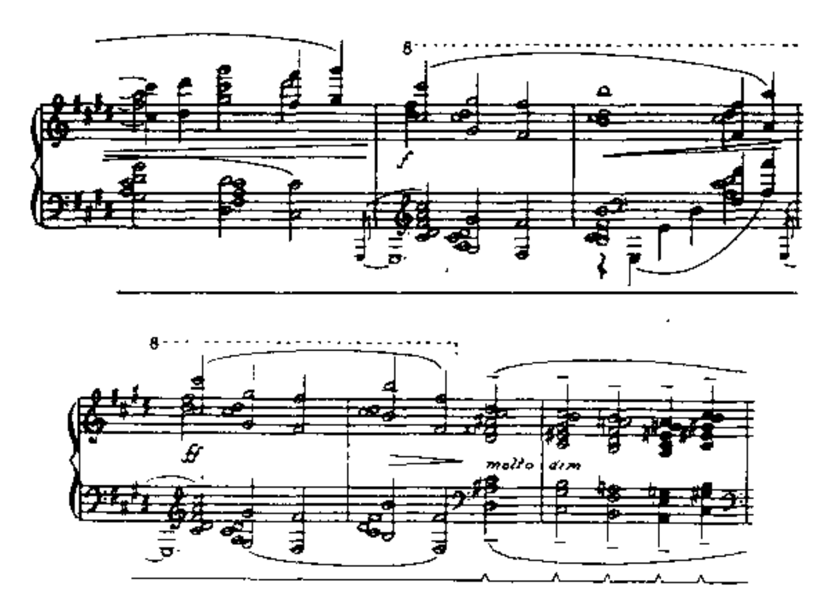


53－54小节。再是两小节一个踏板。

56－62小节：自低音升G起把踏板保持直至第62小节的第三拍。(例120表明56－63小节)

例 120
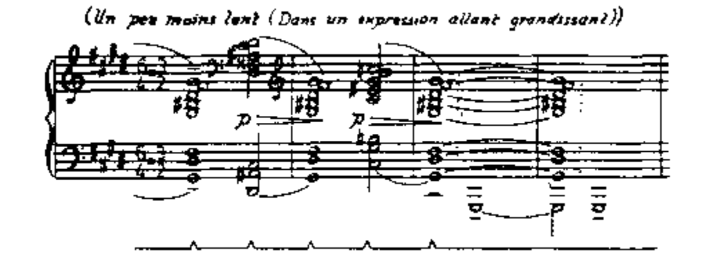




第58、60小节。从装饰音的跳进要很迅速。在第60小节，基赛金把最后一拍上的八度A弹在右手之前，以便使他自己有更充分的时间弹奏下行到升G的跳进。他说，“它听起来也更好。”

60－62小节。做一个大的渐强直至ff。在62小节，非常大的渐弱直到第二个二分音符（很多钢琴家敲出这第二个二分音符！），把上面声部传送出来。

第63小节。在每个和弦上清楚地踩踏板，把最上面的音传送出来。
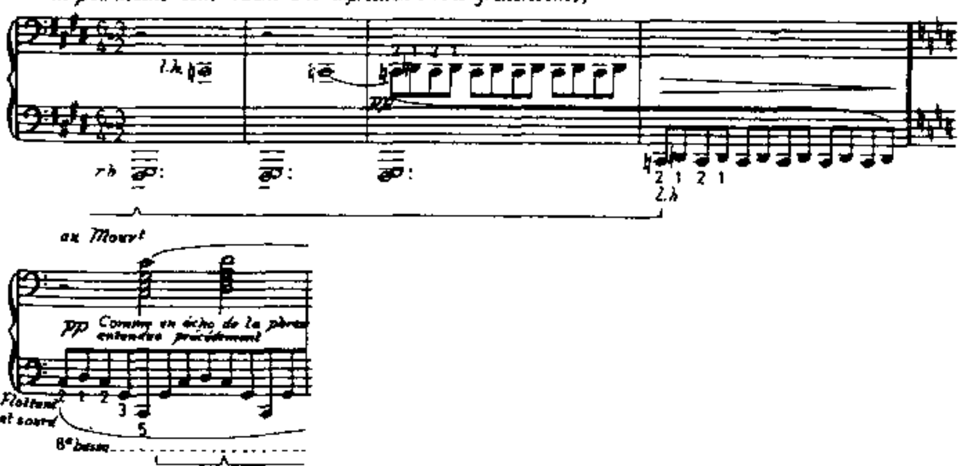
第66、67小节。低音升G像钟声。（例121表明64－67小节）

例 121



68－70小节。把两手的分配情况倒过来，用右手弹低的升F和升G并用左手弹C。更低的钟声升F和升G，应比C更响些。在70小节，维持好速度，弹出均匀，低语的八分音符。左手指法像例122(68－72小节)所表明那样。

例 122

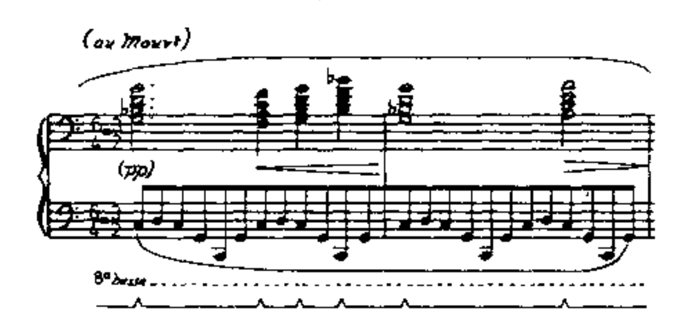


第71小节。在这最后小节的过渡，把踏板提起来并把八分音符音型圆滑地连接进入72小节。

第72小节。在au Mouvt（恢复原速)部分要开始得富有共鸣地；听者必须听到主题是和以前同样的。基赛金建议用科尔托(*Cortot*)的一个想法："把和弦中的大指弹奏的音符传送出来而不是上面的声部(或把二者都传送出来)。"无论哪种情况，左手要保持声音完全地均匀并很弱。左手用2－1－2－3－5的指法并弹得非常连(legatissimo)，音符有重迭或保持下来，尤其是G音，它们充当八分音符音型的轴。低的C音作为声音结构的基础很重要。跟着旋律换踏板以保持住很弱(pp)。

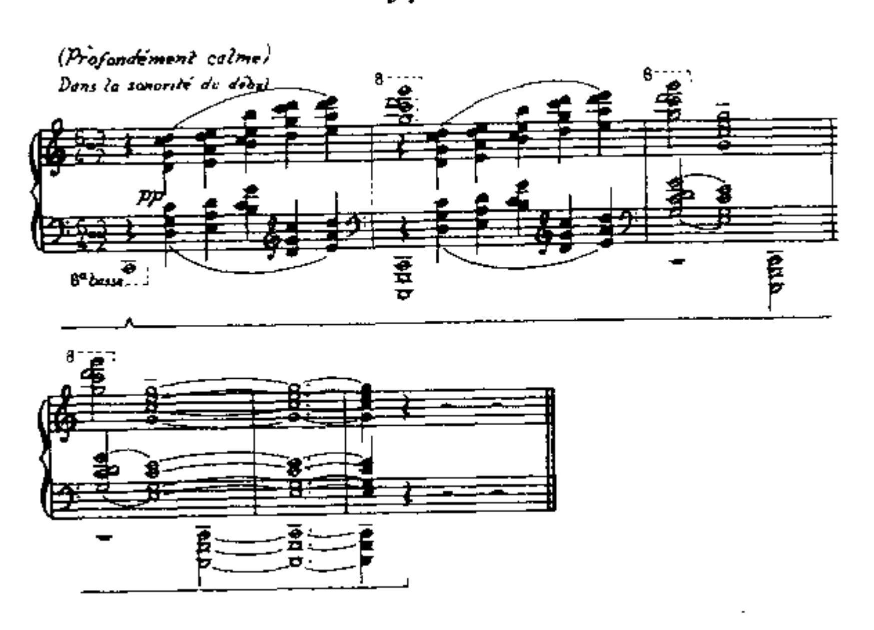
第80小节。在一个小的渐强后，着魔的教堂沉没了。(例123表明80－81小节)

例　123



第84小节直至结束（例124），♩=66。第84小节抓住一个清楚的C，并在最后六小节保持住踏板！"假如一两个音有错误的振动数，就失去了整个效果。每一样东西都必须均等。如果你绝对保持每一个音像它应该的那样，你就会在结束处得到纯净的C大调在回响。你以最初的洪亮度来结束。数一下这些小节。教堂沉没回去，毫无表情地。"

例　124



第86、87小节。把全音符C大调和弦弹得比第一个二分音符和弦多少强些，从而微妙地制止住任何可能遗留下来的非C大调振动。在下面的左手C－G－C和弦中，把5指传送出来并把G弹得弱些以取得平衡。

基赛金知道他的演奏德彪西和拉威尔的作品的方法对他来说是正确的，但如果有一种多少不同的处理感动或说服了他，他会喜欢它的。对他的赞扬，他是满意并谦虚的。至于他的踏板法，是他的耳朵支配了他所做的，从而产生了曾来自钢琴的一些最美妙的声音。